

Maria Augusta Vilalba Nunes

**COZARINSKY:  
TRABALHAR A FRAGILIDADE DA MATÉRIA ARRUINADA**

Tese submetida ao Curso de  
Pós-graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para obtenção do título  
de doutora em Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana  
Luiza Andrade

Florianópolis  
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Nunes, Maria Augusta Vilalba

Cozarinsky: Trabalhar a fragilidade da matéria  
arruinada / Maria Augusta Vilalba Nunes ; orientadora,  
Ana Luíza Andrade - Florianópolis, SC, 2016.  
226 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Literatura. I. Andrade,  
Ana Luíza . II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.



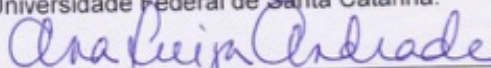
**"Cozarinsky: Trabalhar a fragilidade da matéria  
arruinada"**

**Maria Augusta Villalba Nunes**

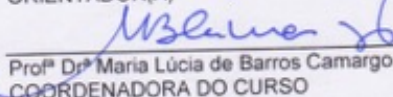
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

**DOUTORA EM LITERATURA**

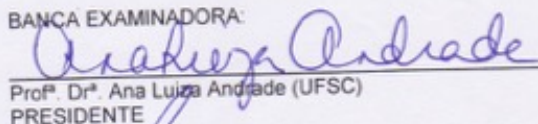
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua  
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

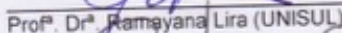


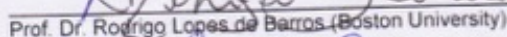
Prof.ª Dr.ª Ana Luiza Andrade  
ORIENTADOR(A)

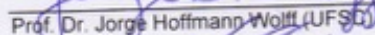
  
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

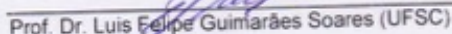
BANCA EXAMINADORA:

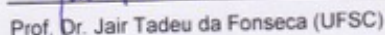
  
Prof.ª Dr.ª Ana Luiza Andrade (UFSC)  
PRESIDENTE

  
Prof.ª Dr.ª Ramayana Lira (UNISUL)

  
Prof. Dr. Rodrigo Lopes de Barros (Boston University)

  
Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (UFSC)

  
Prof. Dr. Luis Felipe Guimarães Soares (UFSC)

  
Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)



## AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Ana Luiza Andrade que, com generosidade e afeto, tem me acompanhado desde o curso de mestrado, com leituras sempre muito atentas e contribuições intelectuais inestimáveis.

A Edgardo Cozarisky, cuja obra me fez crescer e aprender tanto, pelas valiosas conversas que tivemos em Buenos Aires, e principalmente porque hoje percebo que olho o mundo de uma maneira diferente.

A Ana Amado, professora da Universidade de Buenos Aires (UBA), que me orientou durante a pesquisa em Buenos Aires, agradeço pelas indicações de leitura e por ter me colocado em contato com Cozarinsky.

A minha família que sempre apoiou minhas escolhas e me acompanhou e amparou durante todo o percurso dessa pesquisa

Aos membros no Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN) pelas leituras e diálogos trocados.

Aos amigos da Novelo Filmes pelo apoio, pelas conversas, e principalmente pela confiança.

A Ramayana Lira, Luiz Felipe Soares, Joca Wolff, Rodrigo Lopes de Barros e Jair Tadeu da Fonseca por aceitar o convite para participar da banca de avaliação desse trabalho.

A toda equipe do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e a CAPES por ter financiado esta pesquisa, bem como a pesquisa em Buenos Aires através do programa de doutorado-sanduíche no exterior.



## RESUMO

O cineasta e escritor argentino Edgardo Cozarinsky é um montador que reúne, na superfície de sua obra, os fragmentos do mundo, observando como esses elementos heterogêneos reagem ao serem colocados em contato. Cozarinsky debruça-se sobre os resíduos deixados pelo tempo, pois, como na alegoria do anjo de Walter Benjamin, ele sabe que o passado é um acúmulo de ruínas. Assim como o anjo, ele tem seu olhar voltado para trás e junta os fragmentos desse passado adormecido, despertando-os e remontando-os no presente. Desse modo, a memória é a substância que constrói sua obra, e ele a trabalha a partir de dois movimentos: um em direção à memória do mundo e o outro em direção à sua própria memória. Por isso, seu trabalho adquire um tom muito pessoal, que flerta com o autobiográfico. Portanto, a presente tese analisa a relação dos trabalhos de Cozarinsky com a memória, a história e o conceito de ruína, observando também como ele joga com a ideia de verdade, trabalhando no limiar entre realidade e ficção. Essas questões são trabalhadas ao longo de treze ensaios a partir dos conceitos de memória e inconsciente em Sigmund Freud; o pensamento sobre a imagem e a História em Walter Benjamin, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman; bem como a noção de território e rosto em Gilles Deleuze e Felix Guattari, que são lidos para pensar como os espaços – e o rosto é aqui entendido também como um espaço – são lugares de memória e subjetividade, e, por isso, um desencadeador de recordações e afetos. E, por fim, os conceitos de rastro e arquivo de Jacques Derrida são trabalhados para entender como a relação entre arquivo e memória opera nos trabalhos de Cozarinsky.

**Palavras-chave:** Edgardo Cozarinsky; Arquivo; Ruína; Cinema; Literatura.



## **ABSTRACT**

The filmmaker and Argentine writer Edgardo Cozarinsky is an editor that gathers on the surface of his work the world's fragments, observing how these heterogeneous elements react when placed in contact. Cozarinsky focuses on the residues left by the time, because as in Walter Benjamin's angel allegory, he knows that the past is an accumulation of ruins, and just as the angel he has his eyes looking back, and joins the fragments of this asleep past, awakening them and reassembling them in the present. Thus, the memory is the matter that build his work, and he works this from two movements: one that is directed toward the world's memory and the other toward his own memory. So his work takes on a very personal tone, which flirts with the autobiographical. Therefore, this thesis analyzes the relation of Cozarinsky work with memory, history and the concept of ruin, watching as he also plays with the concept of truth, working on the threshold between reality and fiction. These issues are worked over thirteen essays which intersect the concept of memory and unconscious in Sigmund Freud, and thought about the image and History in Walter Benjamin, Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. Ass well we work with the notion of territory and face in Gilles Deleuze and Felix Guattari, which are worked in order to think how spaces - and the face is understood here as a space - are places of memory and subjectivity, and therefore a trigger of remembrances and affections. And finally, the concept of trail and file of Jacques Derrida are worked to understand how the relationship between file and memory operates in the work of Cozarinsky.

**Keywords:** Edgardo Cozarinsky; Files; Ruin; Cinema; Literatur





## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>1 Literatura e cinema: um espaço-tempo comum .....</b>	<b>24</b>
1.1 A distância dos tempos .....	24
1.2 A aproximação dos tempos .....	38
<b>2 O monge e o soldado: o rastro do autor .....</b>	<b>52</b>
<b>3 Quando escrevo eu, torno-me outro .....</b>	<b>61</b>
3.1 Um diálogo com o autobiográfico .....	61
3.2 O reflexo autobiográfico .....	68
<b>4 Montar os fragmentos do mundo .....</b>	<b>77</b>
<b>5 <i>Apuntes para una biografía imaginaria</i>: sobre os blocos-cena .....</b>	<b>91</b>
5.1 Transitoriedade e resistência .....	91
5.2 <i>Luz de un cuerpo</i> : tempo marcado na pele .....	95
<b>6 Zweig: o arquivo, a ruína e o fantasma .....</b>	<b>105</b>
<b>7 Objetos, imagens e gestos histórico-críticos .....</b>	<b>119</b>
7.1 Hebreia .....	120
7.2 A guerra de um homem só .....	131
<b>8 A cidade, o astronauta e uma breve caminhada .....</b>	<b>143</b>
8.1 A cidade .....	143
8.2 O astronauta .....	153
8.3 Uma breve caminhada .....	155
<b>9 Vodu Urbano: os fantasmas de Buenos Aires .....</b>	<b>168</b>
<b>10 O inconsciente das imagens e a memória como afeto em <i>El caso de las sonrisas póstumas</i> .....</b>	<b>184</b>
<b>11 O fantasma como herança .....</b>	<b>191</b>
<b>12 A memória em uma caixa de velhas fotografias .....</b>	<b>204</b>

**Considerações finais ..... 211**

**Bibliografia e filmografia ..... 215**

## INTRODUÇÃO

### Abordagem conceitual e teórica

No ano de 2010, o curso de cinema da Universidade Federal de Santa Catarina promoveu uma pequena grande mostra, tratava-se do Ciclo Cozarinsky, onde foram exibidos e debatidos seis filmes do cineasta e escritor argentino Edgardo Cozarinsky: *A guerra de um homem só* (1981), *Bulevares do Crepúsculo* (1992), *Zweig* (1997), *Fantasmas de Tânger* (1997), *Ronda Noturna* (2005) e *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010). Foi esse meu primeiro contato com sua obra e o que vi impresso na tela me causou uma grande inquietude. Um pouco menos de um ano após a exibição dos filmes, período em que eu precisava decidir com quem estaria disposta a passar os quatro anos do curso de doutorado, eram as imagens dos filmes de Cozarinsky que estavam lá me rondando como fantasmas. Nesse meio tempo, entrei também em contato com sua obra literária, cuja leitura me fez tomar a decisão definitiva. Desde então Cozarinsky vem me acompanhando.

O que mais despertou meu interesse nos filmes exibidos na mostra foi observar como Cozarinsky, em um gesto anacrônico, debruçava-se sobre o passado, observando os vestígios e as pistas deixadas pelo tempo. Percebi também que existiam três elementos que se sobressaíam em sua obra: o fantasma, a ruína, e o arquivo. Esses três elementos, como veremos ao longo desse trabalho, são interdependentes, um age sobre o outro e são efeitos um do outro, pois todos estão ligados por um elemento em comum: a memória. Cozarinsky trabalha a memória a partir de dois movimentos: um que vai em direção à memória do mundo; e o outro, em direção à sua própria memória. Mas, ao fim, ambas terminam por se confundirem, e então percebemos que, na realidade, elas fazem parte de uma só e mesma coisa. Desse modo, seu trabalho adquire um tom muito pessoal, que flerta com o autobiográfico. Entretanto, a presença de Cozarinsky quase sempre é indireta, ele funciona como o germe que vai desencadear as histórias e a História. Nesse processo, ele se funde aos elementos da obra, diluindo-se ao ponto de se transformar em uma presença fantasmal, que a ronda e a tenciona.

Desse modo, Cozarinsky está sempre atento àquilo que a memória e, conseqüentemente, o passado produzem no presente. Foi pensando nesse ponto de encontro entre passado e presente em seu

trabalho que me veio em mente uma das questões que norteiam essa pesquisa: seria possível criar algo que se refira especificamente ao presente? Para Walter Benjamin, por exemplo, não existe experiência que não esteja conectada a sensações do passado, porque aquilo que se produz apenas no presente, como dado imediato, é facilmente apagado e esquecido. Desse modo, nossas sensações estariam sempre ligadas a outras sensações adquiridas ao longo de nossas vidas. Contudo, para que essa conexão aconteça, é necessário que a experiência vivida tenha deixado em nós sua marca, e, para isso, é essencial que a percepção absorva com acuidade aquilo que a toca. Considerando essas ideias, avalio que pensar um presente é necessariamente pensar também um passado. Desse modo, só seria possível falar em presente se considerássemos sua contaminação por fantasmas cujos ecos estão sempre ressoando. Esta constatação nos leva a outro conceito, aquele de *nachleben*, ou sobrevivência, elaborado por Aby Warburg em seus escritos sobre o renascimento (WARBURG, 2013), onde ele concebe que a sobrevivência implica justamente em assentir que existe no gesto do artista sopros de outros tempos.

Se admitirmos que não exista uma criação no presente no sentido estrito do termo, estaremos questionando também o processo que origina a criação. A própria ideia de sobrevivência em Warburg, ao sugerir que as imagens construídas no agora contem traços de imagens das épocas que a precederam, coloca em cheque a possibilidade real de se criar algo novo, cuja origem esteja apenas em si mesma. Esse questionamento sobre a origem é também levantado por Benjamin na *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2005). Tanto para Benjamin como para Warburg, não existe um modelo original, pois todo começo está contaminado por vestígios de outros tempos. Desse modo, a origem não é presente, passado ou futuro, mas todos esses tempos ao mesmo tempo.

O trabalho de Cozarinsky reflete de maneira singular essa relação temporal impura, pois, como já mencionamos, ele observa com acuidade as marcas deixadas pelo tempo e faz delas a matéria de sua criação. Cozarinsky trabalha com aquilo que é residual, por isso sua obra se edifica na fragilidade da matéria arruinada. Foi pensando nesse modo de operar a partir do residual e do arruinado que percebi, na construção de seu trabalho, uma aproximação com a concepção de ruína de Georg Simmel (1998). Simmel elabora seu pensamento a partir da observação do impacto que a força da natureza exerce sobre algumas ruínas arquitetônicas. Ele constata como em uma edificação arruinada é possível observar o movimento da natureza se integrando aos escombros

e se tornando parte deles, de modo a transformar o fragmentário da ruína em uma nova totalidade. Entretanto, essa nova totalidade não seria estática, ao contrário, conforme a ação do tempo a afeta e a natureza age com novas e inevitáveis investidas, ela vai novamente se modificando, em um processo constante de transformação.

Simmel vê a apropriação da ruína pela natureza como um processo de retorno a um espaço por ela nunca abandonado, isto é, a natureza é encoberta pelas edificações do homem, mas, quando este as abandona, quando sua intervenção já não mais retém a força ali soterrada, a natureza retorna e toma novamente seu espaço, fundindo-se com os resíduos da ruína. No entanto, essa fusão, que aparentemente acontece de forma natural, é, em sua essência, dialética. Segundo Simmel:

[...] Mas é somente enquanto a obra existe em sua perfeição que as necessidades da matéria se juntam à liberdade do espírito, que se expressa totalmente a vivacidade do espírito nas forças meramente pesadas e sustentantes daquela. Mas no momento em que o desabamento do edifício destrói a coerência da forma, os partidos separam-se novamente e explicitam sua inimizade original, que perpassa o mundo: como se a formação artística houvesse sido apenas um ato de violência do espírito, ao qual a pedra se submeteu a contragosto, como se ela deitasse fora paulatinamente essa carga e retomasse às leis autônomas de suas forças (SIMMEL, 1998, p. 137).

Observa-se que Simmel vê o equilíbrio entre a construção e a natureza como um efeito de superfície, pois, por trás de toda edificação, existiria encoberta uma tensão. Essa tensão é despertada pelo desmoronamento, através do qual a “força original” da natureza retorna e se faz visível. Partindo desses pressupostos, é possível afirmar que, por trás de toda edificação, se encontra uma tensão dialética entre homem e natureza e natureza e História. Essa dialética proposta por Simmel é interessante para entendermos o movimento invisível que se encontra por trás da aparente imobilidade das coisas.

Essa forma de pensar a ruína aproxima-se de algumas características que irei observar no trabalho de Cozarinsky. Ele, por

exemplo, assim como a natureza o faz com as ruínas abandonadas, apropria-se dos restos e a partir deles constrói outra coisa. Mas não algo novo, já que, por trás de tudo o que se cria, como bem exemplifica Simmel, existe algo que já estava lá e nunca havia deixado de estar. Assim, nas obras de Cozarinsky, os substratos residuais com que ele trabalha não se transformam radicalmente, ou seja, eles não mudam de natureza, mas de grau.

É importante enfatizar que a mudança sofrida é de grau e não de natureza, para deixar claro que a tensão dialética à qual os resíduos são submetidos não gera síntese, mas movimento, ou seja, a natureza continua a mesma, mas o efeito produzido é diferente. Mas, o que seria esse efeito? Trata-se, sobretudo, de um efeito de memória. Efeito no qual um olhar atento conseguirá perceber uma mudança de percepção sobre o passado sendo produzida no presente, e também sobre o presente sendo percebido de forma diferente quando colocado em relação ao passado. Esses efeitos são entendidos aqui segundo a lógica de Deleuze (1974), são efeitos de superfície. Nada neles é profundo o bastante para que se consiga enxergar seu âmago, sua “verdade”, e, por isso, eles são sempre suposições e nunca certezas. É preciso, no entanto, deixar claro que a superficialidade não quer dizer falta de entendimento, mas, ao contrário, quer dizer abertura a um entendimento mais plural. Não alcançar a profundidade não quer dizer não ir a fundo, mas entender que ir a fundo buscando uma verdade que já esteja lá fecha o olhar àquilo que vem de fora e toca a superfície, produzindo nela seus efeitos e a transformando de fora para dentro.

A meu ver, constatar a superficialidade dos efeitos de memória ressalta não apenas a fragilidade inerente à memória mesma, mas problematiza o entendimento da história como um modelo fixo, pois nos faz ver que a história, assim como a memória, é também um efeito. Logo, não pode ser construída a partir da ideia de que nela existe uma verdade inerente. É por isso que, quando observamos nos trabalhos de Cozarinsky os substratos do passado retomados para pensar a ação da memória na história no sujeito, o mesmo processo se dá para pensar a memória do mundo e a História. Isto porque Cozarinsky trabalha, justamente, a partir da indistinção entre história particular e história do mundo.

Essa indistinção será trabalhada a partir da leitura de Benjamin e Georges Didi-Huberman, que descontrolam a ideia da historiografia tradicional de que a História é fixa e carrega consigo uma verdade única e inalterável. Essa desconstrução é levada a cabo por eles quando sugerem que o mecanismo para compreender a História deveria ser o

mesmo com que entendemos o funcionamento da memória. Eles constatarem que essa aproximação acarretaria uma reviravolta na historiografia tradicional, já que insere na História a noção de inconsciente e, por isso, desestabiliza a ideia de qualquer sentido de totalidade e verdade da mesma. Essa desestabilização ocorre porque o inconsciente é essencialmente fragmentado, esburacado, nele as lembranças se escondem e só podem ser retomadas segundo leis muito particulares, que não dependem apenas de nossa vontade. Buscar as lembranças no inconsciente é trabalhar com imagens fragmentadas e instáveis, que devem ser reunidas e remontadas. É, justamente, esse sentido de montagem e construção um dos fatores que mais desestabiliza a historiografia tradicional, pois insere na História a marca da ficção. E a concepção da recordação como ficção é, como veremos ao longo desse trabalho, parte fundamental da obra de Cozarinsky, como podemos observar no trecho de um capítulo de seu livro *Blues*, intitulado *Blues por Ausentes*:

Estas visiones fugitivas, y muchas otras, intransferibles, son parte del bagaje con que los años nos van cargando. La memoria las recorta y ordena según leyes no demasiado diferentes de las del montaje cinematográfico, hasta convertirlas en una especie de literatura vivida. Por suerte también están los libros, que son propiedad común, que nuevos lectores no cesan de hacer vivir, en ellos viven. (COZARINSKY, 2010a, p. 92)

Nesse capítulo, Cozarinsky escreve pequenos ensaios que rememoram sua relação com alguns escritores e artistas já falecidos. No trecho citado, seu diálogo é com a escritora Silvina Ocampo e percebe-se, através dele, a importância dada por Cozarinsky às lembranças enquanto narrativas imaginadas e a importância do registro da memória em espaços de propriedade comum, como os livros e os filmes, para que o espectador ou o leitor revivam e vivam esses fantasmas de outrem. Em uma entrevista, Cozarinsky diz: "Olhar para a realidade é fazer perguntas e fazer perguntas é começar a construir uma ficção. E a seguir, vem a questão da verdade. O que é mais verdade: a realidade ou a ficção?" Essa pergunta é fundamental para se entender a obra de Cozarinsky como um todo, pois nela transparece uma vontade irresistível de ficcionalizar a realidade. É em grande parte por decorrência desse fato que seus filmes quebram os limites entre os

gêneros documentário e ficção, ou melhor, desconstróem essa separação de gêneros, levando à famosa máxima de Godard: "Todo grande documentário tende à ficção, e toda grande ficção tende ao documentário", como uma premissa.

Desse modo, Cozarinsky constrói sua obra sobre níveis de indecidibilidade e assim elabora um elogio à ambivalência e à contaminação. Ambivalência e contaminação são palavras que expressam de forma singular o trabalho de Cozarinsky, porque ele está sempre dizendo que nada é exato, nada é fechado e nada é puro. É patente em sua obra uma vontade de resgatar, imprimir e conservar a memória – a memória de um espaço e de um tempo vividos por ele e também a memória de um espaço e de um tempo vividos por outros e reconfigurados por ele. Espaço-tempo real e imaginado, que ficcionaliza a realidade e dá uma qualidade de real à ficção.

## **Os doze ensaios**

As ideias expostas acima estão trabalhadas o longo da tese através de doze ensaios que se constroem de forma autônoma, ou seja, cada texto não está relacionado diretamente ao outro. Contudo, eles operam a partir de uma mesma perspectiva: observar como o tempo e a memória são trabalhados por Cozarinsky. Dessa forma, apesar de sua autonomia, eles não estão absolutamente cindidos.

No primeiro ensaio, trabalho a partir de um artigo de Cozarinsky publicado na revista *Los Libros* em 1969, onde ele expõe as diferenças de percepção da imagem e do tempo na literatura e no cinema. Procuro entender quais seriam as possíveis influências desse artigo e constato que ele segue no esteio das teorias semiológicas do cinema. A partir daí relaciono o texto de Cozarinsky com os estudos de Roland Barthes, Christian Metz e Pasolini, escritos na mesma época e que trabalham sob a mesma perspectiva de Cozarinsky. Na segunda parte do ensaio, exponho como o pensamento de Cozarinsky nesse artigo vai contradizer a forma como ele mesmo passará a trabalhar o tempo na imagem e na literatura. Essa constatação será exposta através de uma análise da novela *La tercera mañana* (COZARINSKY, 2011) e do filme *Cartas a un Padre* (COZARINSKY, 2013), mostrando uma mudança de sua perspectiva e entendendo que existem muito mais aproximações do que distâncias entre a concepção do tempo em seu trabalho literário e cinematográfico.



No segundo ensaio, continuo trabalhando a relação entre cinema e literatura em Cozarinsky, porém sob o viés da autoria. Observo como a técnica e o processo de produção agem sobre a criação e o gesto do artista. Parto, primeiramente, da relação do cinema com o dinheiro, que é determinante para a forma como a ideia do filme irá se transformar em imagem, pensando também como, na literatura, essa relação se dá de maneira diferente, dado que seu custo é menor. Passo, então, a trabalhar a questão da autoria através do ensaio *A morte do autor* (BARTHES, 2004), de Rolando Barthes, e *O que é um autor* (FOUCAULT, 2001), de Michel Foucault, e do conceito de rastro de Jacques Derrida. As ideias desses autores serão trabalhadas sempre tendo em vista que a dinâmica entre autor e obra se dá de formas diferentes segundo processos de produções diferentes. Já, no terceiro ensaio, me dentro na questão da autobiografia pensando como, no trabalho de Cozarinsky, sua figura está sempre muito presente, mas, ao mesmo tempo, sempre muito esquiva. Perceberemos que isso ocorre porque Cozarinsky acredita que, sempre quando alguém escreve ou diz eu, imediatamente torna-se outro, pois referir-se a si mesmo é inventar-se, logo ficcionalizar-se. A partir dessa constatação, trabalho a ideia do autobiográfico como desfiguração e do autor como sombra, pensando em como Cozarinsky, ao criar esse jogo de mostrar-se e esconder-se, coloca suas histórias no limiar entre realidade e ficção.

No quarto e no quinto ensaio, faço uma aproximação do método de Cozarinsky, no que diz respeito à incorporação de elementos heterogêneos e fragmentários em uma mesma superfície, com aquele de Benjamin, principalmente o Benjamin do livro das *Passagens*, e de Warburg em seu *Atlas Mnemosine*. Trabalho, através desses autores e da leitura que Georges Didi-Huberman faz de ambos, com a ideia da montagem com forma de conhecimento do mundo e da História. Uma montagem que, entretanto, não dispõe os elementos uns ao lado do outro buscando um sentido de realidade ou organicidade, mas, ao contrário, uma montagem que busca ver o atrito e a reação que surge desse contato. Começo a trabalhar também aqui a questão da imagem de arquivo, observando como, nos trabalhos em que Cozarinsky as utiliza, se revela na superfície do filme todo o sentido anacrônico da imagem. Por fim, encerro o quinto capítulo com uma análise dos rostos gravados por Cozarinsky para as cenas *Luz de un cuerpo*, do filme *Apuntes para una biografía imaginaria* (COZARINSKY, 2010). Observo como, através da imagem de alguns rostos, Cozarinsky consegue despertar todo um pensamento sobre a percepção da passagem do tempo e nos faz

ver que, em cada rosto, existe uma memória e uma ruína, uma morte e uma sobrevivência.

No sexto ensaio, trabalho com *Zweig* (COZARINSKY, 1998), filme sobre o escritor austríaco e judeu Stefan Zweig, que havia se refugiado no Brasil durante a segunda guerra e onde, em 1942, ele comete suicídio. Aqui Cozarinsky reconstrói Zweig a partir de sua autobiografia e de seus arquivos. Minha análise traça uma leitura do filme através do conceito de arquivo em Jacques Derrida e de uma reflexão sobre a necessidade de preservação que surge a partir de uma consciência da ruína, pois arquivar é também preservar os restos das ruínas antes que seu desabamento total apague os vestígios de sua existência. Observo como o gesto de Cozarinsky, ao resgatar a memória e história de Zweig, pode ser entendido como o gesto de um ruínologo que procura olhar para os fantasmas que se acumulam nos restos, enxergando neles uma história que permanece e uma história que ainda está por vir.

Já, no sétimo ensaio, continuo a pensar a questão da memória e do arquivo em *A guerra de um homem só* (COZARINSKY, 1981), outro filme que também se refere ao período da segunda guerra mundial. Aqui faço uma relação entre o filme e a instalação *Hebreia* (1971), do artista italiano Fábio Mauri, trabalhando duas visões tão distantes no tempo e no espaço, mas que coincidem no modo como têm como centro de sua operação criadora fazer emergir, a partir do sujeito e da imagem, uma leitura crítica da história.

Enquanto que, no oitavo e no nono ensaio, faço uma leitura sobre a cidade e a memória a partir do filme *Bulevares do Crepúsculo* (COZARINSKY, 1992) e do livro *Vodu urbano* (Cozarinsky, 2005), respectivamente. Trabalho o conceito de território através de Josefina Ludmer e Gilles Deleuze, pensando em como os espaços constroem o sujeito do mesmo modo que o sujeito constrói os espaços. Penso em como, em *Bulevares do crepúsculo*, é a cidade de Buenos Aires — espaço onde Cozarinsky nasceu e cresceu, logo um lugar onde sua memória afetiva está sempre muito presente — o fator que desencadeia todo o processo de busca da história de Maria Falconetti e Robert Le Vigan, atores franceses que ali se exilaram em consequência da segunda guerra. Observo como, nesse filme, Cozarinsky faz eclodir o histórico a partir de um espaço íntimo, trabalhando a indistinção, já antes citada, entre a história do sujeito e a História. Já, em *Vodu Urbano*, existe um processo bastante similar ao trabalhado em *Bulevares*, pois Cozarinsky também joga com sua memória, trabalhando uma visão que não é apenas nostálgica, mas também crítica.

O conto *El caso de las sonrisas póstumas* (COZARINSKY, 2006) é o protagonista do décimo ensaio. Trata-se de uma história investigativa em que quatro velhinhos são encontrados mortos em espaços onde antigamente funcionavam cinemas de rua, e todos tinham um sorriso estampado no rosto. A autópsia revela que, em suas retinas, estavam gravadas imagens de filmes antigos. Descobre-se que os velhinhos praticavam um ritual, eles entravam em uma espécie de transe capaz de fazê-los enxergar as imagens dos filmes que um dia ali passaram. A imagem que mais os tocara ficava impressa em suas retinas, e a emoção de revê-las causava sua morte. É com esse enredo que Cozarinsky nos leva a uma viagem pelas possibilidades que a memória e o amor pelo cinema poderiam proporcionar àqueles que se dispõem a ver. Faço, assim, uma leitura do conto a partir do texto de Freud *Uma nota sobre o bloco mágico*, entendendo que o ritual feito pelos velhinhos seria um retorno às imagens que permanecem tanto em seu inconsciente, como na memória do espaço onde um dia foram exibidas. Essas imagens, quando solicitadas pela memória, retornam como fantasmas, trazendo à luz todo o afeto que elas foram capazes de deixar gravado nos olhos e no coração de quem as amou.

No décimo primeiro ensaio, analiso a novela *Dinero para Fantasmas*, que conta a história de André Oribe, um velho cineasta e escritor argentino que decide encerrar sua antiga vida para começar uma outra. Após uma breve passagem por Berlim, que trouxe à tona uma série de recordações, ele decide que, ao chegar em Buenos Aires, deixaria tudo para trás. Assim que pisa em solo portenho, ele vai até seu apartamento, enche uma mala com roupas, escolhe alguns livros e muda-se para um bairro afastado onde supõe que nenhum conhecido o encontraria. Assim, André Oribe começa a apagar-se, contudo, ele perceberá que talvez isso seja impossível, pois os rastros deixados para trás são insistentes, e que talvez os fantasmas que ele gostaria de esquecer nunca o deixem. Através de *Dinero para fantasmas*, trabalho a relação entre memória e esquecimento, pensando sobre a necessidade de se esquecer para poder lembrar, e a impossibilidade de um apagamento seletivo de memórias, como tenta fazer Oribe. Como Cozarinsky menciona no livro, os ausentes sempre rondam tenazes, estão sempre de algum modo presentes em nosso presente, nada se apaga completamente. Assim, estarei pensando sobre a impossibilidade do esquecimento total, e como tudo na memória está contaminado por rastros daquilo que nos aconteceu no passado.

Finalmente, no décimo segundo ensaio, continuo pensando a questão do esquecimento, porém a partir de uma memória pessoal

minha. A ideia desse ensaio surgiu enquanto conversava com uma amiga sobre como a memória era parte fundamental do trabalho de Cozarinsky, já que dela partia grande parte de suas ficções. Observei que, no entanto, para poder ficcionalizar o passado era também necessário esquecer. Foi dessa constatação que nos lembramos de um episódio da série inglesa *The Black mirror*, intitulado *The Entire History of you*, em que as pessoas tinham um chip implantado atrás da orelha e podiam gravar tudo aquilo que elas viam, de modo que, quando elas queriam se lembrar de algo, recorriam a essas imagens. Isso nos fez questionar como os mecanismos da memória têm um funcionamento muito diferente hoje, se comparado a duas décadas atrás, por exemplo. A partir disso, lembrei da relação de minha avó com sua caixa de fotografias, e como ela estava sempre recorrendo àquelas imagens para se lembrar e deixar-se perder em suas memórias. Trabalho, assim, a relação entre memória e esquecimento e as diferenças que a percepção vem sofrendo conforme as tecnologias de armazenamento de imagens e arquivos vão se desenvolvendo.

## **Inventar Cozarinsky**

Antes que se inicie a leitura dos ensaios se faz necessária uma última colocação, uma observação sobre a pesquisa que fiz em Buenos Aires, através do programa de doutorado sanduíche. Durante os quatro meses que estive na cidade, pude imergir no arquivo de Cozarinsky, li suas críticas e seus artigos sobre cinema e literatura, escritos sobretudo durante a década de sessenta e início dos anos setenta. Esse material pode ser acessado somente nas bibliotecas argentinas, pois nunca foi reunido e publicado, e ter conhecido esse Cozarinsky jovem foi de um valor inestimável para esta pesquisa.

Porém, o que mais me tocou foi ter tido a oportunidade de encontrar-me com Cozarinsky. Foram duas conversas e, a princípio minha intenção era fazer um entrevista, mas logo percebi que ele não estava interessado em formalidades, quando tirei meu bloco de anotações da bolsa ele o olhou e me disse que não precisava daquilo, pois conversar era melhor do que entrevistar, e assim decidi adotar seu método: a conversa. Entretanto, pensando nas formalidades acadêmicas, sugeri ainda mais uma vez uma entrevista formal, e ele me respondeu estar cansado de entrevistas, pois sentia que estava se repetindo, dizendo sempre as mesmas coisas. Pensei que talvez fosse consequência de estarem fazendo sempre as mesmas perguntas, e ele respondeu que

talvez sim, mas que, de qualquer modo, a ele interessava mais ver o que inventavam sobre ele e não o que ele dizia sobre si mesmo, e, sugeriu, assim, que eu o inventasse. Ora, nada mais próximo da própria forma como ele constrói seus trabalhos do que trabalhar a ideia de um sujeito inventado, criado a partir das impressões deixadas, das palavras ditas e também ouvidas. Desse modo, o que ficou desses encontros foram as frases ditas espontaneamente no devir da conversa, e que agora dialogam com meu texto.

## 1 LITERATURA E CINEMA: UM ESPAÇO-TEMPO EM COMUM

### 1.1 A distância dos tempos

No artigo *Escritura y cine: dos tiempos verbales* (COZARINSKY, 1969), escrito para a revista *Los libros*<sup>1</sup> no ano de 1969, Cozarinsky se propõe a pensar algumas diferenças entre a literatura e o cinema, sobretudo no que diz respeito à percepção da imagem e do tempo. Ele escreve no esteio das teorias semiológicas do cinema – muito presentes naquela década, principalmente nos estudos de Christian Metz, passando por Pasolini, Barthes, e outros – que buscavam definir uma linguagem propriamente cinematográfica, categorizando os elementos estruturais do filme a partir de conceitos já formulados pela linguística e pela semiótica. Entretanto, como veremos mais adiante, as teorias que Cozarinsky expõe em seu artigo irão contradizer seu próprio método de criação. Tenhamos em vista que, em 1969, ele ainda estava trabalhando apenas como crítico e teórico. *Puntos Suspensivos*, seu primeiro filme foi produzido dois anos depois, e, é claro, que ouve uma mudança de percepção, consciente ou não, nessa passagem da teoria à prática. O fato é que Cozarinsky nunca se ateve a nenhuma escola, nem teórica, nem estética, sua visão sempre foi muito difusa e resistente em cristalizar-se dentro de um método ou estética formal. Podemos observar essa resistência em uma entrevista que Valdir Olivo fez a Cozarinsky durante sua pesquisa de doutorado<sup>2</sup> Percebemos, na entrevista, um Cozarinsky reticente, dando respostas sempre muito evasivas, sobretudo nas que dizem respeito a seu processo de formação, da passagem de crítico e jornalista a cineasta e escritor, ou das influências e relações que travou nesse percurso. Em uma nota anexada no fim da entrevista, entrevemos uma resposta a essa resistência:

---

<sup>1</sup> Revista de crítica literária, política e cultural fundada em 1969 por Héctor Schmucler, por onde passaram diversos nomes da crítica e da literatura argentina, como Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Josefina Ludmer, Nicolás Rosa, entre outros. Influenciada pelo estruturalismo francês e com um forte posicionamento de esquerda, a revista termina com o golpe militar de 1976. Em minha pesquisa encontrei apenas duas colaborações de Cozarinsky na revista, a <sup>2</sup>A entrevista está anexada à tese de doutorado de Valdir Olivo Júnior, intitulada *Excripta Cozarinsky* e defendida em 2015 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Talvez ainda mais interessante do que as perguntas e respostas seja o comentário de Edgardo Cozarinsky em seu último e-mail: “Después de varios intentos, confieso que me resulta muy penoso examinar mis pasados con la perspectiva que esperas. Una incomodidad profunda, que resulta, creo, de que no veo ni una línea recta, ni un diseño reconocible; acaso solamente un zigzag llevado por las circunstancias y una mezcla muy mía de falta de tenacidad y apetito de experiencias. Releo una vez más tus preguntas y me dejo llevar por mi humor del momento. (COZARINSKY, apud Olivo Júnior, p. 392)<sup>3</sup>

A perspectiva com que Cozarinsky não consegue examinar seus passados refere-se àquela de uma genealogia de seu percurso como artista, crítico e teórico, ele não consegue criar para si uma figura bem delineada, possivelmente porque essa figura não exista, porque aquilo que o forma é inconstante e está sempre em transformação. Em uma das conversas que tive com ele<sup>4</sup>, ao mencionar que estava pesquisando seus arquivos e resgatando seus textos antigos, ele me disse que esses textos não interessavam mais, que eu deveria me concentrar naquilo que é importante agora: seu trabalho de escritor de literatura e cineasta. Fica evidente um certo desconforto de Cozarinsky para com esse passado por ele “abandonado”. O discurso foi o mesmo com Valdir Olivo, a quem ele disse para jogar esses textos antigos no lixo. Percebemos uma enorme contradição entre esses dizeres e aquilo com que ele mesmo trabalha, que é o arquivo, o passado, aquilo que está esquecido. Contudo, parece-me que esse gesto não diz respeito a desvalorizar essa parte de seu passado, mas ao fato de não querer construir um arquivo organizado, cronológico e físico de si mesmo. Organizar seu arquivo

---

<sup>3</sup> Talvez ainda mais interessante do que as perguntas e respostas seja o comentário de Edgardo Cozarinsky em seu último e-mail: “Depois de várias tentativas, confesso que é penoso para mim examinar meus passados com a perspectiva que você espera. Um incômodo profundo, que resulta, acredito, de que não vejo nem uma linha reta, nem um desenho reconhecível; mas, somente um zig zag levado pelas circunstâncias e uma mistura de minha falta de tenacidade e fome de experiências. Releio uma vez mais suas perguntas e me deixo levar por meu humor no momento.

<sup>4</sup> Conversa com Cozarinsky, Buenos Aires, julho de 2015.

seria, de certa forma, organizar a si mesmo, e isso vai de encontro a sua própria maneira de conceber a si e a “seus passado”. Cozarinsky prefere que as coisas permaneçam como impressão, que não sejam exatas e, por consequência, que sejam passíveis de diversas organizações e estejam sempre em transformação.

É interessante observar que ele fala de seu passado no plural, como se coexistissem dentro dele mais de um. Isso é muito característico de Cozarinsky, ele sempre olha para as coisas no plural, nunca no singular, sempre entrevendo os cruzamentos, os duplos, a outra face das coisas. No contexto desse e-mail, parece-nos que ele se percebe como alguém diferente nas diferentes fases de sua vida: um passado de crítico, um passado de cineasta, um passado de escritor de literatura. Essa visão plural sobre si mesmo certamente é parte do que gera sua dificuldade em enxergar-se como uma figura bem delineada, já que o que o conduz são as circunstâncias e não decisões precisas e focadas em um caminho com um fim definido. Cozarinsky não é constante, deixa-se, como ele escreve, levar-se pelo humor do momento – que no e-mail enviado a Valdir Olivo é visivelmente melancólico; ele sente-se incomodado pelas características de sua personalidade o terem impedido de traçar um caminho mais claro e definido de sua trajetória artística. Se respondesse as mesmas pergunta em intervalos de tempo, possivelmente seriam respostas diferentes, possivelmente veria essa inconstância como algo positivo, como de fato o é, e como ele mesmo não raro menciona sem incômodo nenhum em outras entrevistas. Dito isto, retornamos ao artigo de 1969, tendo em vista que ele faz parte de um dos passados e dessa aventura em zig zag que é o percurso de Cozarinsky.

Ele inicia seu texto afirmando que: “la primera comprobación de quienes se propusieron comparar el lenguaje de cine y de la literatura sigue siendo válida: la palabra conota, la imagen denota. El texto escrito suscita en el lector ecos que la imagen prevé, fija, agota”<sup>5</sup>. (COZARINSKY, 1969). Para exemplificar essa afirmação, ele cita um trecho do livro *Ilusões perdidas* de Balzac e, então, afirma que, para traduzir em imagens esse trecho, cada elemento seria analisado *ad infinitum*: o aspecto dos personagens, roupas, gestos, as características da paisagem, da arquitetura, do clima, etc. Ele conclui que a imagem cinematográfica individualiza tudo aquilo que a literatura se recusa a

---

<sup>5</sup> A primeira comprovação daqueles que se propuseram a comparar a linguagem do cinema e da literatura segue sendo válida: a palavra conota e a imagem denota. O texto escrito suscita no leitor ecos que a imagem prevê, fixa e esgota.



particularizar, isto é, na imagem, as características de cada elemento já estão dadas visualmente, reduzindo, assim, a percepção do espectador a ele, enquanto na palavra existe um “limbo impreciso entre el signo (la palabra escrita) y el resultado de la operación llamada lectura donde la conotación opera libremente y cada lector responde con diversa literalidad a su estímulo”<sup>6</sup>. (Cozarinsky, 1969). Ele continua:

El texto no puede sino enumerar cada uno de los elementos que recoge, ordenalos sucessivamente en una línea que es la del discurso verbal. El modesto ejemplo usado en el párrafo segundo ya sugere que, como la paradoja de Zenón, será imposible agotar verbalmente las precisiones que la imagen denota, porque cada una estala sucessivamente, inagotablemente, en otras nuevas. La imagen las incluye, casi con desenvoltura, en un solo cuadro, donde, si bien la atención del espectador no las decifra exhaustivamente, sabe captar un todo sintético en el que cualquier variación, aun indiscernible, modifica las relaciones del conjunto. Al mismo tiempo, en esa incapacidad de la palabra para dar cuenta de la superficie de toda (cualquier) percepción reside su poder: le permite desentenderse de trivialidades que la imagen no puede eludir; ésta, en cambio, aun severamente despojada, difícilmente alcanzará una austeridad tan estricta como la palabra. “David y Lucien” ante la lente de la cámara, son dos continentes que mantienen en difícil pero sostenido equilibrio innumerables particularidades, que los nombres David y Lucien han desprendido de un contexto anterior, o no, que han podido suscitar en el lector, o no, por su capacidad de nombrar sin mostrar. (COZARINSKY, 1969)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Existe um limbo impreciso entre o signo ( a palavra escrita) e o resultado da operação chamada leitura, onde a conotação opera livremente e cada leitor responde com uma literalidade diferente a seu estímulo.

<sup>7</sup> O texto não pode senão enumerar cada um dos elementos que recolhe, ordená-los sucessivamente em um linha que é a do discurso verbal. O modesto exemplo usado no segundo parágrafo já sugere que, como o paradoxo de Zenôn, será impossível esgotar verbalmente os detalhes que a imagem denota, porque cada

Cozarinsky vê, no potencial denotativo da imagem cinematográfica, uma possibilidade de derivações e variações ilimitadas, pois mostra uma quantidade de detalhes impossíveis de serem apreendidos em sua totalidade no decorrer do filme, já que a imagem muda a cada corte da montagem. Desse modo, a imagem cinematográfica reduz a percepção do espectador às características já dadas de cada elemento, mas estes são tantos e tão variados que não se esgotam. Já o poder da palavra é o oposto disso, ela concentra o conteúdo, sem se perder em detalhes que não interessam ao mesmo, deixando ao leitor a tarefa de transformá-lo psiquicamente em imagem, criando ele mesmo as particularidades da cena descrita. Ele traz aqui a mesma relação elaborada por Pasolini em *cinema de poesia*, que constata que o escritor se restringe a trabalhar com os signos que estão no dicionário, isto é, com um número limitado de signos, enquanto para o cineasta, não existe esse limite, pois as imagens que a realidade oferece são infinitas.

La operación del escritor consiste en tomar de ese diccionario, como objetos custodiados en una caja, las palabras, y darles un uso particular: particular respecto al momento histórico de la palabra y al propio. De ahí proviene un aumento de la historicidad de la palabra: es decir, un aumento de significado. Si ese escritor es importante, en los diccionarios futuros “su uso particular de la palabra” aparecerá como añadido a la institución. La operación expresiva, o invención del escritor, es por tanto una adición de historicidad, o sea de realidad, a la lengua: por

---

uma irrompe sucessivamente, inesgotavelmente, em outras novas. A imagem as inclui, quase com desenvoltura, em um só quadro, onde, embora a atenção do espectador não a decifre exaustivamente, sabe captar um todo sintético no qual qualquer variação, ainda indiscernível, modifica as relações de conjunto.

Ao mesmo tempo, nessa incapacidade da palavra para dar conta da superfície de toda (qualquer) percepção reside seu poder: a permite ignorar as trivialidades as quais a imagem não pode escapar; esta, por sua vez, ainda severamente despojada, dificilmente alcançará uma austeridade tão estrita como a palavra. David e Lucien, diante a lente da câmera, são dois continentes que mantém, em um difícil, mas sustentado, equilíbrio, inumeráveis particularidades que os nomes David e Lucien desprenderam de um contexto anterior, ou não, que puderam suscitar no leitor, ou não, por sua capacidade de nomear sem mostrar.

tanto, el escritor trabaja sobre la lengua como sistema lingüístico instrumental y como tradición cultural. Su acto, descrito toponímicamente, es uno: reelaboración del significado del signo. El signo estaba ahí, en el diccionario, encasillado, pronto para el uso. En cambio, para el autor cinematográfico, el acto, que es fundamentalmente similar, es mucho más complicado. No existe un diccionario de las imágenes. No existe ninguna imagen encasillada y pronta para el uso. Si por azar quisiéramos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un diccionario infinito, como infinito sigue siendo el diccionario de las palabras posibles. El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde tanto cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica. (PASOLINI, 1970, pp.13,14) <sup>8</sup>

Segundo Pasolini, seria tarefa do cineasta ordenar o caos das imagens da realidade e inserir nelas sua marca pessoal e a historicidade. Dessa forma, a operação seria dupla, pois primeiramente ele precisa

---

<sup>8</sup> A operação do escritor consiste em pegar desse dicionário, como os objetos guardados em uma caixa, as palavras, e dar a elas um uso particular: particular em relação ao momento histórico da palavra e a seu próprio momento. Disso provém um aumento da historicidade da palavra: isto é, um aumento de significado. Se esse escritor for importante, nos dicionários futuros seu “uso particular da palavra” aparecerá anexado à instituição. A operação expressiva, ou invenção do escritor, é, portanto, uma adição de historicidade, ou seja, de realidade à língua. Portanto, o escritor trabalha sobre a língua como sistema lingüístico instrumental e como tradição cultural. Seu ato, descrito toponímicamente, é um: reelaborar o significado do signo. O signo estava aí, no dicionário, engavetado, pronto para o uso. Em troca, para o autor cinematográfico, o ato, que é fundamentalmente similar, é muito mais complicado. Não existe um dicionário das imagens. Não existe nenhuma imagem engavetada e pronta para o uso. Se, por azar, quiséssemos imaginar um dicionário das imagens, deveríamos imaginar um dicionário infinito, como infinito segue sendo o dicionário das palavras possíveis. O autor cinematográfico não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não pega seus signos (im-signos) da caixa, do cofre, da bagagem, mas do caos, onde tudo que existe são meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica.

transformar a imagem em linguagem e só depois disto trabalhá-la esteticamente. A operação elaborada por Pasolini é de codificação dos signos imagéticos em função de estudar a estrutura do filme a partir de elementos que sejam propriamente cinematográficos. Esse tipo de operação é típica da teoria semiológica do cinema, à qual, nos parece, Cozarinsky estava atento nessa época. Percebemos isto também, em sua análise eco dos escritos de Barthes sobre a imagem, publicados na mesma época em que ele escreveu seu artigo e Pasolini proferiu seu seminário – que deu origem a *cinema de poesia* – no festival de Pesaro. Em *A mensagem fotográfica* (BARTHES, 1986) e *Retórica da imagem* (BARTHES, 1986a), publicados pela revista *Communications* no início dos anos sessenta<sup>9</sup>, Barthes se propõe a fazer uma análise estrutural da mensagem fotográfica partindo da fotografia jornalística e avançando pela fotografia publicitária, levantando, nesse percurso, questões sobre outras artes imagéticas, incluindo o cinema. Trabalhando também dentro da semiologia, em *A mensagem fotográfica*, ele parte da relação código/mensagem para analisar como se dá a percepção e a recepção da imagem. Barthes define o código como a lógica interna dos elementos que permite que uma mensagem seja entendida, isto é, a mensagem para chegar a seu receptor precisaria ser decodificada. Entretanto, ele vê, na fotografia, a possibilidade de uma mensagem sem código, pois ela seria um análogo perfeito da realidade, sendo assim a percepção se colocaria diretamente nessa constatação, sem precisar ultrapassar a distância entre o real e sua representação.

[...] Existen más mensajes sin código? A primera vista, se diría que sí: precisamente, todas las reproducciones analógicas de la realidad: dibujo, pintura, cine, teatro. Pero en realidad todos esos mensajes despliegan de manera evidente y inmediata, además del propio contenido analógico (escena, objeto, paisaje), un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como *estilo* de la reproducción. Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado “tratamiento” de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada “cultura” de la

---

<sup>9</sup>Esses artigos fazem parte da coletânea *O óbvio e o obtuso: imagens, gestos, vozes*, que reúne diversos textos de Barthes publicados em revistas nos anos 60 e 70.

sociedade que recibe el mensaje. En definitiva, todas essas artes “imitativas” conllevan dos mensajes: un mensaje *denotado*, que es el propio *analogon*, y un mensaje *connotado*, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél. En todas las reproducciones non fotográficas es evidente esta dualidad de los mensajes: no hay ningún dibujo, por “exacto” que sea, cuya misma exactitud non se haya convertido en estilo (en un “verismo”); ni escena filmada cuya objetividad deje de ser leída, en última instancia, como el propio signo de la objetividad. Incluso en estos casos está aún por hacer el estudio de los mensajes connotados (ante todo habría que decidir si lo que llamamos obra de arte puede reducirse a un sistema de significaciones); lo único que podemos hacer es prever que en todas essas artes “imitativas”, desde que son comunes, el código del sistema connotado está constituido visiblemente bien por un sistema de símbolos universal, bien como por una retorica de una época, en definitiva, por una reserva de estereótipos (esquemas, colores, grafismos, gestos, expresiones, agrupaciones de elementos). (BARTHES, 1986, p. 13, grifos do autor)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Existem mais mensagens sem código? A primeira vista se diria que sim: precisamente, todas as reproduções analógicas da realidade: desenho, pintura, cinema, teatro. Mas, na realidade, todas essas mensagens expõe de maneira evidente e imediata, para além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem suplementar que conhecemos de forma geral como estilo da reprodução. Trata-se de um sentido secundário cujo significante consiste em um determinado “tratamento” da imagem fruto da ação do criador e cujo significado, estético ou ideológico, remete à determinada “cultura” da sociedade que recebe a mensagem. Definitivamente, todas essas artes “imitativas” carregam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada* que é, de certa maneira, o modo como a sociedade oferece ao leitor sua opinião sobre aquele. Em todas as reproduções não fotográficas é evidente essa dualidade das mensagens: não existe nenhum desenho, por mais exato que ele seja, cuja mesma exatidão não tenha se convertido em estilo (em um “verismo”); nem cena filmada cuja objetividade deixe de ser lida, em última instância, como o próprio signo da objetividade. Inclusive nesse caso ainda está por se fazer um estudo das mensagens conotadas (sobretudo teríamos que decidir se o que chamamos de obra de arte poderia ser reduzido a um sistema de significações); a única coisa

Barthes entende que, em todas as artes “imitativas”, existe um sentido denotativo e um conotativo, e que a conotação é fruto de uma codificação do sentido denotativo, que se dá no nível do estilo, operação feita pelo artista, mas, sobretudo, uma construção social. Dessa forma, nenhuma dessas técnicas é exclusivamente denotiva, ainda que ele afirme que, na fotografia jornalística, o sentido denotativo seja mais forte, pois não existe uma intenção de estilo, mas de documentação, logo de objetividade. Mas Barthes sabe que falar em objetividade pura é impossível e que todas as imagens sofrem algum grau de interferência, seja da subjetividade do criador, seja do meio para o qual foi elaborada. Dessa forma, a fotografia teria um paradoxo próprio: a coexistência de duas mensagens, uma sem código (o análogo fotográfico) e outra codificada (a arte, o tratamento, a escritura ou a retórica da fotografia) (BARTHES, 1986, p.15).

Entretanto, na *Retórica da imagem*, Barthes levanta uma diferença fundamental que destacaria a imagem fotográfica das outras artes “imitativas”: a fotografia não traz uma consciência de “isto está aí”, mas de “isto esteve aí”. Trata-se da mesma relação que Barthes vai explorar e expandir anos depois em *A câmara clara*. Bem, esta consciência coloca a fotografia, segundo Barthes, em uma nova categoria de espaço-tempo: localização imediata e temporalidade anterior. A fotografia nos colocaria diante de uma irrealdade real; a irrealdade é o seu “aqui”, pois, para Barthes, jamais se percebe a fotografia como uma ilusão, de modo que a coisa está ali diante de nossos olhos, mas, ao mesmo tempo, não está. Sua realidade seria, então, o “ter estado aqui”, pois a fotografia mostraria como as coisas aconteceram no instante em que ela foi tirada, desse modo, nela a sensação de “foi assim” desloca a percepção do “eu sou” (BARTHES, 1986a, p. 40), isto é, o referente faz um movimento do presente ao passado.

Si estas observaciones son mínimamente exactas, tendríamos que poner en relación a la fotografía con una conciencia puramente espectadora, y no con la conciencia creadora de ficciones, más

---

que podemos fazer é prever que, em todas as artes “imitativas”, desde que sejam comuns, o código do sistema conotado está constituído visivelmente bem por um sistema de símbolos universais, bem como, por toda a retórica de uma época, e definitivamente, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, agrupamento de elementos).

projetiva, más “mágica”, de la que, en cambio, dependería el cine en general; estaríamos así autorizados a ver, más que una diferencia de grado entre cine y fotografía, una oposición radical: el cine no sería ya una fotografía animada; el *haber estado ahí* desaparecería en el cine, en beneficio de un *estar ahí* de las cosas [...] (BARTHES, 1986a, p.41, grifos do autor)<sup>11</sup>

Christian Metz segue no mesmo sentido de Barthes. Para ele, cada técnica de representação possui um grau de impressão de realidade. Procurar esse grau seria um fenômeno de duas faces: buscar explicação no aspecto do objeto percebido ou na sua percepção. Essas duas faces interagem entre si todo o tempo, ora uma é mais ativa, ora outra. A partir dessa constatação, Metz diz que, se o cinema parece mais real que a fotografia, é em função do movimento (METZ, 2010, p.19), que traria para a imagem um índice a mais de realidade (percepção) e também daria corporalidade e autonomia aos objetos da imagem (aspecto). Por isso, segundo Metz, o cinema dá a ver “a realidade viva e presente”. Ora, temos que, para Barthes, tanto o sentido denotativo quanto o conotativo estão presentes na imagem em maior ou menor grau. Metz opera dessa mesma perspectiva em relação à imagem cinematográfica, pois, segundo ele, sua significação só seria possível se mediada por um código que dê a ela sentido, isto é, apesar da “realidade” implícita na imagem, não é essa realidade sozinha quem dá sentido a ela, mas a construção operada pelo cineasta usando os sistemas de signos imagéticos (2010).

Cozarinsky, entretanto, refere-se apenas ao sentido denotativo da imagem cinematográfica em seu artigo, pois se limita a analisar a percepção dos elementos, mas não sua relação estrutural, o que traria à tona questões referentes a sua significação e sentido. O que, de fato, aproxima o texto de Cozarinsky a Barthes, Metz e Pasolini é o fato de que os sentidos denotativos e conotativos da imagem estão presos a uma relação puramente referencial dos signos. Eles não preveem uma

---

<sup>11</sup>Se estas observações são minimamente exatas, teríamos que colocar a fotografia em relação a uma consciência puramente espectadora, e não com uma consciência criadora de ficções, mas projetiva, mas “mágica”, da qual, em troca, o cinema em geral dependeria; estaríamos assim autorizados a ver, mais que uma diferença de grau entre cinema e fotografia, uma oposição radical: o cinema já não seria uma fotografia animada; o *ter estado aí* desapareceria no cinema, em benefício de um *estar aí* das coisas.

possível ruptura entre significante e significado, que possibilitaria tanto a palavra quanto a imagem fluírem por possibilidades de múltiplas significações, ou até pela possibilidade de não possuírem significação nenhuma. Ou seja, eles veem a imagem operando no nível da comunicação, de modo que sua potencialidade de carregar consigo o indizível, ou o invisível, é limitada. Também a crença em uma suposta “realidade” que a imagem carregaria é visível no texto de Cozarinsky, no que diz respeito à percepção dos elementos do filme, mas também quando ele se refere às diferenças de representação do tempo no cinema e na literatura. Cozarinsky afirma, do mesmo modo que Metz, Barthes e Pasolini, que a imagem cinematográfica vive em um eterno presente do indicativo:

La imagen cinematográfica, por otra parte, vive en un perpetuo presente del indicativo: su capacidad de mostrar una acción en el proceso de cumplirse es, también, su don e su límite. Tiempos y modos verbales le son ajenos, excepto en clave metafórica, no implícitos en la misma acción mostrada. También aquí el intento de desafiar estos límites los confirma e ilustra las posibilidades de un lenguaje.

En la secuencia de *Pierrot le fou* (Godard), donde Belmondo y Karina huyen de París, las imágenes, brevísimas, los muestran en distintas actitudes que se excluyen entre sí y en un orden temporal discontinuo: “une sorte de séquence potentielle”(Christian Metz), “the first sequence ever shot in the conditional tense”(Richard Roud). Pero, aun admitiendo esta extensión del “modo potencial”, cabe señalar que el aspecto verbal está sugerido por la *sucesión contradictoria* de imágenes: cada una, mientras dura sobre la pantalla, es cierta, en un presente del indicativo sólo modificado por la yuxtaposición con otra imagen que la contradice. El modo verbal, por lo tanto, surge de la incongruencia semántica de una imagen con otra, y no está en cada una de ellas como en el verbo que dice una acción. El texto puede decir: “escaparía de este modo” y “escaparía de ese otro”: le imagen sólo puede decir “escapo de este modo” e, inmediatamente, “escapo de este otro”, provocando con esta



contradicción un modo ilusoriamente potencial.  
(COZARINSKY, 1969, grifos do autor)<sup>12</sup>

Cozarinsky afirma que a imagem vive no presente do indicativo pois vê nela apenas uma relação analógica com a realidade: Belmondo e Karina estão isolados e presos no plano, eles não se destacam do Belmondo e Karina reais e gravados em um determinado espaço, em um determinado tempo; é como se esse tempo, aquele em que eles foram gravados, persistisse na imagem. Por isso, para Cozarinsky, a única possibilidade de imprimir na imagem um tempo verbal que não seja o presente é através da montagem. Porém, se nos deslocarmos dessa relação puramente referencial, perceberemos que, na realidade, a imagem não vive no presente, mas, ao contrário, ela vive em um movimento constante, está sempre impregnada de passado e tensionando-se verso o futuro. Esse movimento se dá dentro da imagem e independente da montagem e, por isso, nos daria uma representação direta do tempo, uma imagem-tempo, segundo a categoria elaborada por Deleuze.

Deleuze trabalha a partir das distâncias entre o que ele define como imagem-movimento, que opera, sobretudo, no cinema clássico, e a imagem-tempo, do cinema moderno. A principal diferença entre essas duas imagens se dá, justamente, na representação do tempo.

---

<sup>12</sup> A imagem cinematográfica, por outra parte, vive em um perpétuo presente do indicativo: sua capacidade de mostrar uma ação no processo de se cumprir-se é, também, seu dom e seu limite. Tempos e modos verbais são alheios a ela, exceto em chave metafórica, não implícitos na mesma ação mostrada. Também aqui a tentativa de desafiar estes limites confirma e ilustra as possibilidades de uma linguagem.

Na cena de *Pierrot le fou* (Godard), onde Belmondo e Karina fogem de Paris, as imagens, brevíssimas, os mostram em distintas atitudes que se excluem entre si e em uma ordem temporal descontínua: “um tipo de sequência potencial”(Christian Metz), “a primeira cena jamais gravada no condicional”(Richard Roud). Mas, ainda que admitindo essa extensão do “modo potencial”, cabe assinalar que o aspecto verbal está sugerido pela sucessão contraditória de imagens: cada uma, enquanto dura na tela, está certamente, em um presente do indicativo apenas modificado pela justaposição com outra imagem que a contradiz. O modo verbal, por tanto, surge da incongruência semântica de uma imagem com outra, e não está em cada uma delas como no verbo que indica uma ação. O texto pode dizer: “escaparia desse modo” e “escaparia desse outro”; a imagem apenas pode dizer: “escapou desse modo” e, imediatamente, “escapou desse outro”, provocando com esta contradição um modo ilusoriamente potencial.

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo. Daí uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento à outra. Por isso a ligação não pode ser uma mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes. Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência. Essa posição de princípio implica que a própria imagem-movimento esteja no presente, e nada mais. Que o presente seja o único tempo direto da imagem cinematográfica parece ser uma evidência. Pasolini se apoiará nela para defender uma concepção bastante clássica da montagem: precisamente porque seleciona e coordena os “momentos significativos”, a montagem tem a propriedade de “tornar o presente passado”, de transformar nosso presente instável e incerto em “um passado claro, estável e descritível”, em suma de realizar o tempo. (DELEUZE, 2005, p. 48, grifos do autor).

Temos, então, que o tempo na imagem-movimento está expresso no todo e não no plano, sendo que o plano só varia e torna-se significativo em decorrência de sua articulação dentro do todo. Entretanto, se considerarmos que cada plano possui um caráter específico e uma variação interna de tempo, ou seja, se considerarmos que cada plano exprime em si uma mudança, começaremos a

desconstruir a teoria de que o tempo estaria na montagem, e a encontrar uma imagem direta do tempo. É o que ocorre na imagem-tempo quando toma-se consciência de que, no plano, passado e futuro coexistem, isto é, eles são afetados na própria sucessão de um ao outro; o passado não se reduz ao presente ido e o futuro não é apenas um presente porvir, mas são ambos ao mesmo tempo. Sendo assim, cada imagem, no plano, não é fixa e invariável, mas móvel.

O presente é um limite muito tênue, é preciso entrar profundamente nele para poder enxergar o seu devir, para enxergar que as coisas, as pessoas, os objetos filmados estão impregnados de memória e sempre à mercê do tempo que os sucede em um contínuo infinito e impossível de ser controlado. Ora, partindo dessa concepção do tempo, podemos entrever, no plano, a metáfora de uma ruína. Afinal, o que é a ruína senão essa coexistência de tempos que não são visíveis a olho nu, mas que podemos sentir se olharmos para além da imagem “concreta” e “real” que temos diante de nós?

Cozarinsky, em sua produção literária e fílmica, explora, justamente, essa possibilidade de impregnar de tempo a imagem e a palavra, trazendo à luz a ruína nelas implícita. Desse modo, é na imagem-tempo onde tanto o cinema como a literatura de Cozarinsky encontram seu espaço. Por isso, como já mencionado anteriormente, a concepção da percepção da imagem e do tempo que ele expõe em seu artigo vai se desconstruindo, justamente no tempo, pois, como veremos a seguir, existem muito mais aproximações do que distâncias na forma como o tempo reflete em seu trabalho cinematográfico e literário. É interessante pensar essa desconstrução como o movimento de passagem do próprio Cozarinsky, passagem da teoria à prática do cinema, da palavra à imagem, que depois retornará à palavra quando ele voltar a escrever, no entanto agora não mais críticas e teorias, mas literatura. Cozarinsky sempre parece estar de passagem, tateando terrenos, explorando conceitos, mas não se cristalizando em nenhum lugar, colocando-se sempre em movimento, como um nômade que encontra seu território na própria desterritorialização, nas possibilidades de cruzamentos que possam levá-lo a outras partes.

## 1.2 A aproximação dos tempos

Começaremos, agora, a traçar um caminho que nos levará a ver como, na obra de Cozarinsky, as distâncias entre o cinema e a literatura, na realidade, não são tão longínquas e o que as une é, justamente, o tempo. Na conferência *Ato de criação* (DELEUZE, 2009a), Gilles Deleuze inicia sua fala perguntando o que é ter uma ideia em cinema e afirmando que cada meio de expressão possui uma especificidade de criação, isto é, a ideia já partiria de quem a concebe com o pressuposto de ser uma ideia para um meio de expressão específico. Por exemplo, a filosofia criaria conceitos; a pintura, blocos de linhas/cores<sup>13</sup>; e o cinema, blocos de movimento/duração. Desse modo, ter uma ideia em cinema seria diferente de ter uma ideia em literatura, bem como uma ideia em pintura ou em filosofia, e assim por diante.

Nesse mesmo ensaio, Deleuze propõe que existe um princípio em comum a todo ato de criação, independente da disciplina a que ele se vincula. Esse princípio é a necessidade. Ou seja, a ideia não existiria sem uma irresistível vontade de transformar em matéria poética aquela centelha despertada, aquela intuição que chega sem avisar, ou mesmo, aquilo que sempre esteve lá como parte de nossos interesses. É essa mesma vontade que, segundo Deleuze, traça pontos de conexão entre as ideias nas diversas disciplinas, já que um autor, no cinema ou na literatura, pode sofrer de uma mesma necessidade.

Até aqui foi entendido que a ideia surge já pautada na especificidade da disciplina para qual foi pensada, que essa ideia advém de uma necessidade do autor, e é também a necessidade o que pode vir a relacionar as ideias em disciplinas diferentes. Cabe lembrar também que, na mesma conferência, Deleuze afirma que a constituição do espaço-tempo é algo que, assim como a necessidade, diz também respeito a todas as disciplinas criadoras, isto é, cada uma ao seu modo, elas trabalham essa constituição. Desse modo, as disciplinas podem se

---

<sup>13</sup> É necessário, antes de continuarmos, definir o que se entende aqui como bloco. Quando Begson (2006b) elabora o conceito de duração, ele escreve que ele é a passagem de um estado ao outro, e que tudo muda sem cessar, ainda que não nos demos conta disso. Na duração, o passado está o tempo todo investindo sobre o presente, e o impelindo em direção ao futuro, desse modo, a duração é um acúmulo do tempo que flui sem cessar, provocando a cada passagem uma mudança. Os blocos na duração seriam, assim, os estados que mudam e que vão se acumulando no fluxo contínuo do tempo.

cruzar a partir de duas tendências: uma mesma necessidade e a constituição dos espaços-tempo que é comum a todas elas.

Em relação a Cozarinsky, observamos primeiramente que, tanto em suas obras cinematográficas quanto nas literárias, existe uma necessidade de olhar para o passado, trazendo à tona seus fantasmas e imprimindo suas memórias. Essa necessidade, como veremos, está, também, diretamente ligada à constituição dos espaços-tempo em seu trabalho. Os blocos de movimento/duração de seus filmes, bem como as histórias de seus livros, trabalham com um espaço fragmentado e saturado de memórias. Um espaço que, no entanto, não é apenas físico e geográfico, como um país, uma cidade ou uma rua. É tudo isso, mas é também uma imagem de arquivo, um recorte de jornal, um rosto, uma voz, uma palavra. A sensação que se tem, diante das imagens de seus filmes e das palavras de seus livros, é a de que a cada bloco ou sequência de blocos o passado transborda. O tempo se torna, em seu trabalho, algo de muito particular, pois dá a ver uma imagem direta do tempo. Por isso, podemos, como já mencionado, incluí-lo dentre os cineastas que trabalham no âmbito da imagem-tempo. Nessas imagens, segundo Deleuze, o tempo está impregnado nos personagens e nos objetos do plano e não depende da montagem ou recorre ao uso de flashback para trazer à luz o passado:

Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está antes e o que está depois... talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme aquilo que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes. Por exemplo, as personagens: Godard diz que é preciso saber o que elas eram antes e depois de serem postas no quadro. “O cinema é isso, não há presente, a não ser nos filmes ruins.” (DELEUZE, 2005, p.52).

O cinema nunca é uma imagem no presente e o cinema da imagem-tempo é quem liberta o tempo da dependência da montagem ao colocá-lo diretamente nos corpos, nos objetos. Contudo, isso não quer dizer que a montagem perde sua importância, apenas que ela perde seu privilégio sobre a representação do tempo e das ações. No trabalho de Cozarinsky, essa operação é evidente não apenas em seus filmes, mas também em seus livros; é o tempo que movimenta as imagens e as palavras, isto é, o movimento não está apenas no encadeamento das

imagens, no movimento dos personagens do filme ou no desenrolar da narrativa no livro, ele está também no deslocamento da percepção do presente para a percepção do passado. Contudo, esse movimento não se limita a ir em direção ao passado e ali se estagnar, ao contrário, ele mobiliza esse passado, colocando-o sob uma nova luz.

Esse movimento se aproxima ao observado por Benjamin na escrita de Proust, que não se voltava ao passado para descrever sua vida como ela de fato foi, mas para tecê-la através da rememoração. Desse modo, mais importante que a ação e o acontecimento passado, seria a forma como eles são reconstruídos pela lembrança. Sendo a memória o tecido da trama proustiana, ela se constitui não apenas de lembranças, mas, também de esquecimentos (BENJAMIN, 1994, p.37). De fato, o esquecimento tem um papel fundamental em um trabalho como o de Proust, pois é ele quem abre a possibilidade dos acontecimentos serem retrabalhados pela lembrança. Nas palavras de Benjamin: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37). O acontecimento lembrado não tem limites porque não está encerrado numa relação de verossimilhança com o vivido, ao contrário, está aberto ao sonho, à imaginação, logo, à possibilidade de desdobrar-se em uma infinidade de imagens. O esquecimento é, nesse sentido, um elemento chave para a lembrança, pois, ao se esquecer o que foi vivido, pode-se colocar essa mesma vivência sob uma nova luz; em um movimento ilimitado, já que podemos lembrar um mesmo episódio de diversas maneiras.

Benjamin, seguindo o caminho aberto por Freud, entende que a memória é conservadora, enquanto a recordação é destrutiva (BENJAMIN, 2009, p.447), isto é, tudo o que ocorre a uma pessoa permanece armazenado em sua memória, entretanto não nos recordamos de tudo; aquilo que é considerado importante retorna, enquanto o que é julgado não essencial é omitido. Por isso, consideramos que as coisas que conseguimos lembrar por muito tempo devem ter nos causado uma impressão profunda, e nos espantamos em perceber que lembramos coisas sem importância enquanto esquecemos coisas importantes (FREUD, 1976, p.57).

Para Freud, o esquecimento está, em grande parte, ligado à proteção criada pelo mecanismo psíquico para evitar o retorno de acontecimentos que causaram desprazer. Nesse processo, muitas vezes, o que retorna à memória são imagens fragmentadas de acontecimentos cotidianos e aparentemente irrelevantes, entretanto, ao analisar mais

profundamente essas imagens, descobre-se que elas estão relacionadas à cena de um evento marcante. Essas imagens aparecem para encobrir o acontecimento significativo, evitando, desse modo, que o desprazer causado por ele retorne. Essas imagens são denominadas por Freud de lembranças encobridoras (FREUD, 1976, p.58).

Existe, nas lembranças encobridoras, o deslocamento de um conteúdo psíquico significativo para outro conteúdo aparentemente irrelevante, entretanto, através da análise pode-se vir a descobrir que ambos estão ligados a uma mesma cena. Os fragmentos vão se recompondo e, ao final, o conteúdo significativo, que estava encoberto, aparece. A cena encobridora é, desse modo, relevante não por seu próprio conteúdo, mas pela relação que ela tem com outro conteúdo, que foi suprimido pela lembrança. Desse modo, para chegar ao acontecimento significativo, a memória monta cenas a partir de elementos simbólicos ou reais, que vão levá-la até ele. Rememorar é, sob esta perspectiva, criar versões sobre a própria vida. Tendo em vista que uma versão nunca é igual ao original, sempre que olhamos para nós mesmos no passado estamos olhando para um outro, para uma versão de nós mesmos.

Por isso, obras como a de Proust, que trabalham a partir da memória, e que, justamente por isso, tendem a ser vistas como uma narrativa verídica de eventos ocorridos, na verdade, são impressões sobre esses eventos. É um trabalho que está no limiar entre a realidade e a ficção, pois as lembranças, como vimos, podem ser facilmente falsificadas, e ainda assim estarem em relação simbólica com algo que de fato ocorreu. Esta possibilidade de reconstrução dos acontecimentos passados, da reinvenção, de ver-se como outro, de tornar-se outro, está presente de forma intensa no trabalho de Cozarinsky. O passado e a história de seus personagens – sejam eles reais ou inventados – não são tratados como uma matéria concreta e indissolúvel, que não possa ser penetrada e modificada. Se o sujeito é moldado pelo tempo, o tempo é também moldado pelo sujeito, isto é, se cada corpo carrega dentro de si todo seu passado, é tarefa da rememoração selecionar as partes desse todo. É nesse processo de seleção e exclusão, de lembrar e esquecer, que as lembranças são construídas. Entretanto, essa construção nunca gera uma forma definitiva, ela é como o esboço para uma obra cuja última versão nunca vai chegar.

Dessa forma, existe no trabalho de Cozarinsky um pensamento sobre a memória como um espaço maleável, onde a história pode ser vista sob mais de uma perspectiva, percebendo, assim, suas nuances, interpretando as impressões deixadas e mudando de ponto de vista,

como o faz Victor, personagem da novela *La tercera mañana* (COZARINSKY, 2011), ao refletir, após cinquenta anos, sobre uma aventura noturna vivida por ele aos treze. Victor mente aos pais que não pode ir com eles a Mar del Plata pois precisava fazer uma última prova na escola. Os pais partem, deixando Victor sozinho por dois dias, livre para fazer algo que era a ele proibido, sair sozinho à noite. O narrador, ao trabalhar essa lembrança, começa a contar sua história na primeira pessoa do singular, mas, a certa altura, muda para a terceira pessoa do singular, que passará a ser usada durante todas as passagens que se referem ao seu passado – salvo algumas exceções, em momentos em que ele interrompe a lembrança para fazer alguma observação no presente.

El marco de la ventana recortaba el interior, borronado por un humo que parecía haber estado en suspensión durante horas. Inmóvil, me quedé estudiando a través del vidrio empañado ese espectáculo inédito, absorto como ante la pantalla de uno de los tantos cines de barrio adonde me escurría en horas de la tarde, matinées cuyos programas triples siempre proyectaban en su primera parte copias gastadas de films hechos antes que yo naciera.

Una voz de mujer me distrajo.

- ¿Tenés ganas de entrar y tomar algo conmigo?

La miré sin animarme a responder, sin idea de lo se esperaba que respondiese en esa situación. Hoy no puedo recuperar la imagen vista por aquel adolescente sino la impresión que recibí, impresa en la memoria. Habitado a criaturas cinematográficas, inexperto en personas de esa vida que otros llamaban real, la mujer le pareció rubia – aunque ahora se me ocurre que tenía el pelo pintado de color amarillo, así como sospecho que sus facciones regulares, fuertes, estaban dibujadas por el maquillaje en una piel fatigada –. Era alta, o le pareció alta al chico, que tuvo que levantar la mirada para enfrentarla. Nada de su ropa debió de llamarle la atención porque nada de



ella recuerdo yo hoy. (COZARINSKY, 2011, p.18)<sup>14</sup>

O trecho acima citado é o primeiro momento em que o narrador refere-se a si mesmo na terceira pessoa, observamos que essa mudança se dá ao mesmo tempo em que ele revela que sua memória é falha, que não pode recuperar das imagens vistas no passado senão as impressões que ficaram nele marcadas. Nota-se também que ele revela estar habituado a criaturas cinematográficas e não a pessoas reais. Ele já havia se referido ao cinema antes e o continuará fazendo em várias passagens sobre essa noite, pois, sendo um menino cinéfilo e impedido por sua família, muito apegada às regras de sua classe social, de fazer tantas coisas, suas aventuras eram vividas mais no cinema e nos livros do que na vida real. Desse modo, a memória de Victor não trabalha apenas através das impressões dos eventos reais, mas também através das impressões que os filmes que ele viu haviam deixado nele. Isto acontece por Victor ser um menino de uma geração cujo imaginário foi formado também pelo cinema. Como Benjamin constata, a forma como a percepção do presente se consuma na criança, é fundamental para a forma como o adulto perceberá o passado. Segundo Benjamin:

Tarefa da infância: integrar o novo mundo ao espaço simbólico. A criança é capaz de fazer algo que o adulto não consegue: rememorar o novo.

---

<sup>14</sup> A moldura da janela recortava o interior, borrado por uma fumaça que parecia estar ali em suspensão durante horas, imóvel, fiquei estudando, através do vidro embaçado, esse espetáculo inédito, absorto como diante da tela de algum dos tantos cinemas de bairro onde eu passava horas de minhas tardes, nas matinês em que nos programas triplos sempre projetavam na primeira parte cópias já gastas de filmes feitos antes de eu nascer.

Uma voz de mulher me distraiu.

- Quer entrar e tomar alguma coisa comigo?

A olhei sem ânimo para responder, sem ideia do que se esperava que eu respondesse naquela situação. Hoje não posso recuperar a imagem vista por aquele adolescente, apenas a impressão que ele recebeu, impressa na memória. Acostumado com criaturas cinematográficas, inexperiente em pessoas dessa vida que os outros chamavam de real, a mulher pareceu loira para ele – embora agora me ocorra que tinha o cabelo pintado de uma cor amarela, assim como suspeito que seus traços regulares, fortes, estavam desenhados pela maquiagem em uma pele cansada. Era alta, ou pareceu alta para o menino, que teve que levantar o olhar para enfrentá-la. Nada na sua roupa deve ter chamado sua atenção porque hoje eu não me lembro de nada dela.

Para nós, as locomotivas já possuem um caráter simbólico, uma vez que as encontramos na infância. Nossas crianças, por sua vez, perceberão o caráter simbólico dos automóveis, dos quais nos vemos apenas o lado novo elegante, moderno atrevido. Não existe antítese mais rasa, mais estéril do que aquela que pensadores reacionários como Klages esforçam-se para estabelecer entre o espaço simbólico da natureza e a técnica. A cada formação verdadeiramente nova da natureza – e no fundo a técnica também é uma delas – correspondem novas “imagens”. Cada infância descobre essas novas imagens para incorporá-las ao patrimônio de imagens da humanidade. (BENJAMIN, 2009, p.435, grifos do autor)

Com a invenção do cinema, as imagens em movimento passam a fazer parte desse patrimônio de imagens da humanidade, integrando, assim, as imagens que constituem o espaço simbólico de quem cresceu quando sua técnica já fazia parte da vida cotidiana. Durante a infância de Victor, o cinema já era uma arte consolidada, e proporcionava a meninos como ele acessar um mundo distante e proibido. Esse mundo foi de tal forma importante para Victor que passou a fazer parte do acervo das imagens “reais” que povoam seu imaginário. Isto fica ainda mais evidente no seguinte trecho do livro:

Peró acaso ninguno esté hoy tan muerto como el Víctor que yo fui hace más de médio siglo, aunque a veces aún lo siento palpar en mí: me visita o más bien, si me descuido, hablo con sus palabras, digo lo que me dicta.

Aquella noche, hoy la recuerdo como se recuerdam algunas películas vistas hace mucho tiempo: una escena aislada, as veces un rostro o un simple gesto, el atisbo de una anécdota, aliviados de toda continuidad argumental, o enlazados por una historia hecha de olvido tanto como de memoria. Porque los datos de la experiencia se van borroneando, y con el tiempo he llegado a no poder distinguir lo vivido de lo leído, o de lo visto en una pantalla. Así va nasciendo otra ficción, con elecciones y descartes no buscados, una narración cuya economía a

veces ni siquiera puedo sospechar.  
(COZARINSKY, 2011, pp. 34,35)<sup>15</sup>

Na primeira conversa que tive com Cozarinsky em Buenos Aires, ele me disse que a memória é como a montagem cinematográfica<sup>16</sup>: nós escolhemos alguns fragmentos, deixamos outros de lado, assim montamos nossas lembranças. É exatamente isso que Victor faz, ele lembra-se como quem lembra de um filme, um filme cujo autor é ele mesmo e do qual ele é também personagem. Nesse filme construído de fragmentos de imagens, de lembranças e esquecimentos, Victor já não consegue mais diferenciar o acontecimento “real” daquele vivido pela experiência da leitura e do cinema. No espaço de sua memória não existe distinção entre a realidade e a ficção. O fragmento apenas citado é, também, um dos breves momentos em que Victor, ao falar de seu passado, se coloca novamente na primeira pessoa, percebemos que ele o faz para enfatizar a distancia que o separa daquele Victor rememorado, aquele Victor que, segundo ele mesmo, está morto. Isto, no entanto, não quer dizer que ele não exista mais, mas que os acontecimentos vividos nesses cinquenta e poucos anos o modificaram de tal maneira que ele não consegue ver-se senão como um outro. Porém, nos momentos de distração, o menino retorna, soprando palavras em seu ouvido, e o adulto que ele agora é percebe que a cova do morto é rasa, e seu fantasma ainda vaga por aí.

No ensaio *Del cine como necromancia (El tempo recobrado de Cabrera Infante)*(COZARINSKY, 2010), Cozarinsky trabalha essa relação entre cinema, literatura e o fantasma, comparando as antigas mesas de montagem – lugares em que, segundo ele, se joga com a vida do cinema – com as *turning tables*, mesas nas quais as pessoas sentavam-se ao redor nas sessões de espiritismo. A mesa de montagem

---

<sup>15</sup> Mas talvez ninguém esteja tão morto quanto o Victor que eu fui há mais de meio século, embora às vezes ainda o sinta palpitar em mim: ele me visita, ou até, se me distraio, falo com suas palavras, digo o que ele me dita. Hoje me lembro daquela noite como se lembram de alguns filmes vistos há muito tempo: uma cena isolada, às vezes um rosto ou um simples gesto, o indício de um enredo, livre de toda continuidade narrativa, ou ligados por uma história feita tanto de esquecimento quanto de memória. Porque os dados da experiência vão se apagando, e, com tempo, eu cheguei a não conseguir mais distinguir o vivido do lido, ou do visto em uma tela. Assim vai nascendo outra ficção, com escolhas e descartes não procurados, uma narração cuja economia às vezes eu nem sequer posso desconfiar.

<sup>16</sup> Conversa com Cozarinsky, Buenos Aires, maio de 2015.

seria, nesse sentido, um espaço para evocar os mortos. Cozarinsky escreve que a necromancia sempre foi também uma substância fundamental da literatura (COZARINSKY, 2010, p.22), ele faz essa observação ao analisar o gesto anacrônico de Cabrera Infante, quando este busca resgatar através da escrita uma juventude e uma Havana perdidas no tempo.

Esa necromancia ha sido, siempre, uno de los impulsos elementales de toda literatura. Mencione a Joyce, a Nobokov, a Cavafy; como ellos, Cabrera Infante la ha practicado concienzudamente. También él ha reencontrado en una ciudad y un mundo desaparecido menos a los seres vueltos inaccesibles por la distancia física, la muerte o el desamor, que al difunto por excelencia: el joven que uno mismo ha sido. “Recuerdo no si esturpor lo que le dijo un día un niño a Max Jacob: “El cine se hace con los muertos. Se les coge, se les hace caminar y eso es el cine”<sup>17</sup>. COZARINSKY, 2010, p.22,23).

O morto a que se refere o menino é o tempo, aquilo que vemos deslizando na tela é sempre já passado. De fato, na imagem de um filme, nos deparamos com uma espécie de ressurreição, um retorno espectral do que ficou impresso na imagem, mas principalmente do que da imagem ficou impresso no espectador, porque esses mortos que caminham na tela saem para nos assombrar, dando vida à grande beleza do cinema: o assombro. Em uma crítica escrita por Cozarinsky sobre *A hora do lobo* de Bergman, ele menciona o procedimento metalinguístico do cineasta ao colocar a personagem de Liv Ullman falando diretamente para a câmera. Cozarinsky faz uma reversão dessa lógica do fantasma filmico, dizendo que o fantasma não é apenas Liv Ullman, mas também

---

<sup>17</sup> Essa necromancia tem sido, sempre, um dos impulsos elementares de toda a literatura. Mencionei Joyce, Nobokov, Cavafy; como eles, Cabrera Infante a praticou conscientemente. Ele também reencontrou em uma cidade e um mundo desaparecido menos aos seres inacessíveis pela distância física, a morte ou o desamor, que o defunto por excelência: o jovem que ele foi. “Me lembro não sem estupor o que um menino um dia disse para Max Jacob: “O cinema se faz com os mortos. Ele os captura, e os faz caminhar, isso é o cinema.” A citação de Cabrera Infante segue com na nota de Cozarinsky: *Arcadia todas la noches*, p.73.

o espectador para quem ela fala: “La hora del lobo empieza y termina en su versión definitiva con Liv Ullman frente a la cámara, hablando desde la ficción a ese público de sombras que sólo puede imaginar, all aparato que llevará su sombra hacia esos fantasmas.”(COZARINSKY, 1968)<sup>18</sup>. Ora, o fantasma não é apenas a imagem projetada, mas o espectador a quem a imagem fala, isto se dá porque os mortos que o menino de Max Jacob vê, assim como aqueles que Victor vê, são na realidade os seus próprios fantasmas, é o assombro que a imagem neles deixou. Por isso, a mesa de montagem, bem como a montagem das palavras no livro, são para Cozarinsky uma máquina de produzir fantasmas. O escrito argentino Edgardo Scott, em um texto escrito para a revista *El ansia*, segue nessa perspectiva e define o tempo no trabalho de Cozarinsky como uma terra de fantasmas, e enfatiza que estes fantasmas não são apenas entidades que assombram o inconsciente, mas são também o retorno insistente da História.

Para Cozarinsky, ese tempo no es solo un pasado al que se adiere la nostalgia, es una tierra de fantasmas. Algo que ya no existe o de lo que apenas quedan ruinas que, antes de ser barridas como cenizas, pueden influir, pueden sobrevivir o gravitar como espíritus en las vidas futuras, no tanto por la fe de Cozarinsky en el inconsciente freudiano sino por su fe en la embrutecida repetición de la Historia, encarnada, casa por casa, en la fuerza del relato y los silencios familiares. (SCOTT, 2015, p.41)<sup>19</sup>

Entende-se que a História está presente no trabalho de Cozarinsky, no entanto, ela não aparece em forma de relato histórico,

---

<sup>18</sup> A hora do lobo começa e termina, na sua versão final, com Liv Ullman frente à camera, falando do espaço da ficção à esse público de sombras que ela apenas pode imaginar, ao dispositivo que levará sua sombra até esses fantasmas.

<sup>19</sup> Para Cozarinsky, esse tempo não é somente o passado ao qual a nostalgia adere, é uma terra de fantasmas. Algo que já não existe ou do que restam apenas as ruínas que, antes de serem varridas como cinzas, podem influenciar, podem sobreviver ou gravitar como espíritos na vida futura, não tanto pela fé de Cozarinsky no inconsciente freudiano, mas por sua fé na embrutecida repetição da História, encarnada, casa por casa, na força do relato e dos silêncios familiares.

mas na vivência cotidiana e na narração familiar, ela está mais conectada com um espaço íntimo do que com um espaço público. Esta questão é bastante evidente em *Cartas a un padre*, seu último filme, em que Cozarinsky vai a Entre Ríos, província argentina em que seus avós paternos, imigrantes judeus vindos da Ucrânia, haviam construído sua vida. Ali nasceu e cresceu seu pai, que havia falecido quando Cozarinsky tinha apenas vinte anos. No filme Cozarinsky, segue rastros desse pai, quer descobrir sua história, responder a perguntas que não havia feito quando ele ainda era vivo, e, nessa busca, abre-se uma brecha para a história de uma parte da imigração judia na Argentina. Essa história aparece no filme como um sopro constante, que ronda as lembranças da relação de Cozarinsky com seu pai, como se, apesar da distância que o separa dela, ela permanecesse junto a ele. Encontra-se aí, também, uma possibilidade de entender a insistência de temas que giram em torno da história judaica em sua obra, como nos filmes *Zweig, A guerra de um homem só*, *Bulevares do crepúsculo*, *O violino de Rothschild*, ou o conto *a Noiva de Odessa*, e as novelas *Lejos de Dónde* e *El rufián Moldavo*, para citar alguns casos.

Inclusive, Cozarinsky abre *El rufián Moldavo* com a seguinte frase: “Os contos não se inventam, se herdam”(COZARINSKY, 2004, p.11) – frase que será repetida em outros trabalhos seus, entre eles *La tercera mañana* – indicando que o lugar de onde ele fala é, justamente, dessa terra de fantasmas; sua criação está sempre conectada, ainda que de forma inconsciente, a um legado que ele carrega e que está sempre retornando. Entretanto, esse legado não provém apenas de uma herança familiar, mas também histórica, inserindo assim sua obra no limiar entre o íntimo e o público e entre a realidade e a ficção. Cozarinsky comenta sobre esse limiar em um debate ocorrido depois da exibição de *Cartas a un padre* no Bafici<sup>20</sup> de 2014, quando alguém da plateia diz que faltava ao filme uma abordagem social sobre a imigração judia na Argentina. Cozarinsky responde que o filme não era sobre isso, era sobre sua relação com o pai. Mas deixa claro, ao mesmo tempo, que não se tratava de um filme autobiográfico comum, e enfatiza: “cartas a un padre e no a mi padre”, porque, segundo ele, é necessário explicitar certa distância: “el yo es también un personaje de ficción”. (COZARINSKY apud ADUR, 2015, p.30).

---

<sup>20</sup>Bafici (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) é um festival anual de cinema onde *Cartas a un padre* estreou na Argentina.

Percebe-se, pela fala de Cozarinsky, que o acontecimento histórico, em *Cartas a un Padre*, não ocupa um espaço de protagonismo, entretanto, isso não quer dizer que ele não esteja lá. É que a Cozarinsky não interessa o fato histórico em si, mas sua persistência no tempo e a forma como ele desperta no presente e age no sujeito. Por isso, a importância de colocar o “eu” que fala no filme como um personagem de ficção, pois, ao deslocá-lo de si mesmo, passa-se a vê-lo com uma construção, uma matéria esculpida pelo tempo, cujos gestos e ações no presente são também consequência dos sussurros soprados pelos fantasmas da História.

Em uma cena de *Cartas a un padre* (Imagem 1,2,3,4), Cozarinsky queima, em uma fogueira, reproduções de fotografias de seu pai. A cena é mostrada em velocidade reversa, efeito de edição que possibilita fazer o tempo passar de trás para frente. Esse efeito sintetiza em uma cena a forma como Cozarinsky elabora a construção do tempo em seus trabalhos. Uma busca constante por desenterrar as ruínas de um passado que ainda não passou e de entender que somos construídos pelos fragmentos dessas mesmas ruínas.



Imagem 1



Imagem



Imagem 3



Imagem 4

Em *Cartas a un padre*, essa construção do tempo se coloca como uma sensação. Durante todo o filme, pode-se sentir esse tempo outro penetrando no presente. Cozarinsky consegue esse efeito muito em consequência dos planos longos, da voz over suave que vai fazendo perguntas sobre o pai; perguntas que ficarão suspensas nesse tempo, sem nunca serem respondidas. O que fica para Cozarinsky é essa imagem do pai que queima e retorna, uma imagem que se arruína, mas nunca desaparece. O que permanece do pai e da história que o construiu é esse arquivo material em forma de documentos e imagens, mas, sobretudo, permanece o arquivo imaterial. Permanece a lembrança entranhada no corpo, essa memória daquilo que se passou em Entre Ríos, que Cozarinsky não viveu, não viu, mas que sente através da memória herdada do pai. Em uma outra cena, Cozarinsky cava com as próprias mãos a terra de Entre Ríos, em um gesto que busca desenterrar



o pai morto, esse morto de quem Cozarinsky busca respostas, e através de quem ele remonta seu próprio eu.

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não devemos temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Especificamente as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais antigas. Ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento posterior, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações de acordo com planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não consegue assinalar, no terreno de hoje, local e disposição em que é conservado o velho. Assim, as verdadeiras recordações devem muito menos proceder informativamente do que indicar o lugar exato onde delas se apoderou o investigador. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira recordação deve, portanto, também, fornecer uma imagem daquele que se recorda, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente. (BENJAMIN, 2012, p.p.245,246, grifos do autor)

O gesto de Cozarinsky é esse gesto de arqueólogo de que fala Benjamin, um gesto que procura desenterrar o tempo, encontrar as ruínas de um passado que ainda está aí e perceber que esse tempo constrói e modifica. É, justamente, esse gesto, aquilo une a literatura e cinema de Cozarinsky, que faz com que a diferença que provém da técnica e da linguagem se dissipe em favor do trabalho de um tempo em comum.

## 2 O MONGE E O SOLDADO: O RASTRO DO AUTOR

Em uma entrevista concedida no ano de 2005 ao programa *Obra en Construcción*<sup>21</sup>, Cozarinsky declara sentir-se um tanto esquizofrênico por trabalhar com cinema e literatura ao mesmo tempo e se define como um monge enquanto escritor e um soldado enquanto cineasta. Ele faz essa analogia para evidenciar que duas faces muito distintas de sua personalidade se revelam conforme o meio de expressão com o qual trabalha. Ele diz que, no trabalho literário, sente vontade de se isolar, de estar recluso; enquanto, no cinema, ele é obrigado a sair de seu isolamento, a brigar, a procurar produtores e financiadores, enfim, ele é obrigado a viabilizar o filme. O que é necessário também na literatura, porém, como o custo de produção é menor, os obstáculos que se colocam tendem também a ser menores. Ao inserir seu processo de criação na literatura e no cinema em lugares tão distantes, Cozarinsky instiga a pensar sobre essa distância e a questionar como a técnica e o processo de produção agiria sobre a criação e o gesto do artista.

Em um pequeno trecho do capítulo sobre as imagens-cristal, Deleuze fala sobre a ação do dinheiro dentro do filme. Ele trabalha com a ideia de que o procedimento do filme dentro do filme compõe uma imagem-cristal, pois geralmente as artes que usam esse procedimento operam pelo viés da investigação, da conspiração e do complô. No cinema, essa operação teria um diferencial, pois todo filme vive um complô interno: o complô do dinheiro.

O próprio cinema como arte vive numa relação direta com um complô permanente, uma conspiração internacional que o condiciona de dentro, como o mais íntimo inimigo, o mais indispensável. Essa conspiração é a do dinheiro; o que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a relação, que se interiorizou com o dinheiro. Para a dura lei do cinema, um minuto de imagem que custa um dia de trabalho coletivo, a única resposta e constatação, é a de Fellini: “Quando não houver mais dinheiro, o filme estará terminado.”(DELEUZE, 2005, p.97)

---

<sup>21</sup>*Obra en Construcción* é um programa produzido pela audiovieoteca de Buenos Aires e pode ser assistido em: <http://youtu.be/X7P49ylko38>

Dessa forma, o dinheiro refletiria o avesso de toda imagem cinematográfica, já que é o mecanismo que em maior ou menor grau a “controla”. Ainda que se faça um filme “sem dinheiro”, com recursos próprios, como o próprio Cozarinsky fez *Puntos Suspensivos*, a medida desses recursos irá consequentemente refletir na medida do filme, ou seja, o dinheiro está sempre tensionando o filme de alguma maneira. Deleuze enfatiza que a expressão “tempo é dinheiro”, empregada no contexto do cinema, revela o desequilíbrio da troca entre a câmera e o tempo, pois se tempo é dinheiro, e a imagem é o tempo, a imagem estaria à mercê do dinheiro.

Ora, temos que desenvolver um filme envolve expor uma ideia ainda em um estágio primário, ou seja, expor um projeto em devir, que deverá passar da palavra escrita à imagem. Uso o termo estágio primário, pois a produção cinematográfica envolve uma série de estágios: a ideia, o argumento, o roteiro, o projeto, a pesquisa (principalmente se tratando de documentário), a produção, a pós-produção e a distribuição. Friso que existem filmes que não obedecem esses estágios, mas usualmente eles estão sempre presentes. Desse modo, quando um autor de cinema procura os meios para viabilizar a produção de sua ideia, aquilo que ele expõe é apenas a primeira etapa da construção da obra. Dentro desse processo, o dinheiro também desempenha um papel fundamental, pois a ideia precisa ir se adequando a um orçamento previsto. Desse modo, o autor trabalha dentro de um movimento constante de flexibilização da ideia, lutando essa batalha, dissimétrica, na maioria das vezes, contra o dinheiro, e buscando fazer com que o germe embrionário da ideia continue lá. Na literatura, existe também um batalha contra o tempo, logo contra o dinheiro, entretanto, ela é menos dissimétrica do que no cinema, afinal, um escritor pode sozinho e com pouco recurso escrever um livro, enquanto para um cineasta a tarefa é sempre mais complicada. Claro que existem os filmes experimentais, os “filmes de guerrilha”, que procuram diminuir essa assimetria, que buscam alternativas de produção e exibição. Contudo, nesse processo, é sempre necessário mais de uma pessoa, o cinema não é arte de um, mas de vários.

Constatamos, assim, que as complexidades da produção de um filme são claramente diferentes daquelas de escrever um livro e, por isso, não podemos deixar de avaliar que essas diferenças afetam também o processo criativo do autor. Começaremos a trabalhar esse assunto levantando algumas questões sobre a relação autor/obra a partir de *O que é um autor?*, de Michel Foucault (2001), e *A morte do autor*, de

Roland Barthes (2004), para, a partir daí, pensar que efeito o meio em que o autor produz afeta essa relação.

Foucault e Barthes, cada um ao seu modo, refletem sobre a necessidade de se repensar a medida da importância dada ao autor na obra. Barthes declara de maneira incisiva que autor deve morrer, para que nasça o leitor. Existem dois pontos importantes que levam Barthes a declarar a morte do autor; a primeira deriva da pergunta: quem fala no texto? Para Barthes, não é possível determinar a origem do gesto que leva à escrita, nem mesmo o autor teria isso bem definido, assim, não seria possível determinar exatamente quem é o autor, afinal tantas coisas o tocam antes que ele se manifeste na escrita. Parece-me que não estamos longe aqui do conceito de agenciamento de Deleuze, que define o escritor como alguém constituído a partir de relações que o tocam e modificam o tempo todo. O segundo ponto, e o mais importante para Barthes, é declarar a morte do autor para afirmar a morte de uma certa crítica que abusa da biografia do autor como chave para decifrar o texto. Já Foucault afirma que não é possível pensar em um conceito fechado de autor, pois este se manifesta de formas diferentes conforme a disciplina em que trabalha, o processo discursivo em que está inserido, a época e contexto cultural em que cria, etc. Foucault propõe, então, que não se pense em um autor, mas em uma função-autor, isto é, que se pense a função que cada autor exerce em uma obra específica conforme as relações que o permeiam.

Percebemos que ambos parecem estar procurando algo similar, isto é, desconstruir a primazia do autor com nome próprio, ou seja, o autor como referente primeiro para compreensão do texto. Contudo, nesse movimento, temos a impressão que eles estão minimizando o papel do sujeito na escrita, mas, como veremos, eles não anulam absolutamente o sujeito, o que eles fazem é afirmar a necessidade, eu diria política, de destituí-lo do lugar de poder que ele ocupa no texto, isto é, não tê-lo como ponto da origem absoluta da escrita, pois, assim, abrir-se-ia espaço para uma leitura mais ampla e crítica da obra.

Giorgio Agamben mais de trinta anos depois de Foucault e Barthes, cujos textos foram escritos no final da década de sessenta, retoma essas mesmas questões. Trata-se do ensaio intitulado *O autor como gesto* (AGAMBEN, 2007), uma releitura, ou talvez deva-se dizer, uma afirmação da importância do texto de Foucault, em que Agamben problematiza a questão da ausência do sujeito levantada por ele.

Nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um

indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos. Falta dizer que, desse modo, toda investigação sobre o sujeito como indivíduo parece ter que ceder ao lugar do *regesto*, que define as condições e as formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso. Nessa ordem, segundo o diagnóstico que Foucault não para de repetir, “a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel de morto no jogo da escritura”. O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio? (AGAMBEN, 2007, p.56, grifos do autor)

A resposta de Agamben para essas perguntas é: o gesto. Aquilo que fica da expressão do autor não é a marca de um sujeito, mas a marca de seu gesto, logo, não sua biografia, mas sua expressão. Contudo, segundo Agamben, seguindo aqui a mesma tendência de Foucault, o gesto também se apagaria na expressão mesma, deixando em seu lugar o vazio. Dito isso, entendemos que a ausência do autor, pode vir a ser o lugar onde se insere o rastro de seu gesto, porque todo gesto deixa um rastro. Derrida, que não estava alheio a esta discussão, afirma, por exemplo, que o ser aí do autor na obra só é possível, justamente, através do deslocamento de seus rastros.

O rastro é a própria experiência, em toda parte onde nada nela se resume ao presente vivo e onde cada presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou à outra coisa, como rastro de alguma coisa outra, como remissão-a (DERRIDA, 2012, p.79).

O rastro, como afirma Derrida, é uma remissão, nunca é aquilo que supõe-se que ele seja, isto é, nunca se refere a ele mesmo, mas sempre a outra coisa, a uma origem que nunca pode ser determinada, daí sua natureza espectral, já que nunca conseguimos apreender mais que um vulto do que ele é. É por isso que pensar o autor como um rastro

dentro da obra é afirmar sua ausência, sem deixar de afirmar ao mesmo tempo sua presença. Tendo isso em vista, nos propomos a pensar como se dá a manifestação do rastro Cozarinsky na literatura e no cinema.

Uma possibilidade de resposta chegou a mim quando o presente ensaio ainda estava sendo esboçado. Fui junto a André Zachi e Gustavo Triani convidada pelo Professor Luiz Felipe Soares a falar sobre Cozarinsky em uma de suas aulas de teoria do cinema do curso de graduação em cinema da UFSC. Uma das questões que abordamos foi justamente a forma como Cozarinsky (autor/sujeito) aparecia dentro de sua obra. André disse algo interessante ao pensar a questão da função-autor a partir obra de Cozarinsky. Ele elaborou uma espécie de pequeno esquema, que era mais ou menos assim (imagem1):

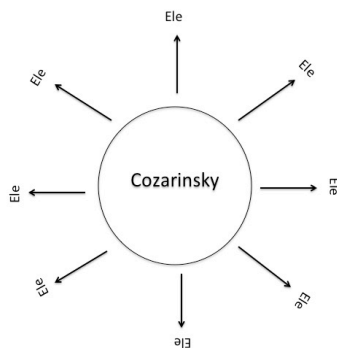


Imagem 1

O que o esquema de André demonstra é que de um Cozarinsky partiriam diversos ele(s), ou seja, Cozarinsky está dividido e multiplicado, e, a cada obra produzida, ele se tornaria singular, de forma que, em cada uma delas, ele seria um Cozarinsky diferente. É interessante pensar o autor ou a função-autor dessa maneira, pois assim podemos constatar que o rastro nunca é um mesmo rastro, isto porque a cada obra existe um processo diferente. É a partir desse pensamento da função-autor que retomo a relação entre as diferenças de produção, pensando como elas poderiam vir a agir na criação do autor. Vejamos, na literatura aparentemente seria mais fácil pensar nesse rastro do autor, afinal, normalmente quem escreve é uma única pessoa, assim o rastro parte essencialmente daquele que escreve. Contudo, se pensarmos no

próprio conceito de rastro, essa afirmação já não teria fundamento, pois o rastro não tem origem, ou seja, no próprio gesto do autor estão enredados outros rastros. Ele parte sim de uma pessoa específica, mas não podemos pensar que sua origem está somente nela.

Como, então, todo esse processo de enredamentos de rastros sem origem definida se daria no cinema, já que sua produção envolve uma equipe, ou seja, não um sujeito, mas vários sujeitos inseridos na criação da obra? Essa é uma diferença fundamental, afinal de quem seria o rastro que fica? Não podemos reduzi-lo a somente um autor, pois o cinema é uma arte constituída por vários sujeitos, mas e se pensarmos que o modelo de produção do cinema contém em si mesmo o próprio conceito de rastro? Para entender melhor ao que estou me referindo, criei um esquema baseado naquele elaborado por André (imagem 2):

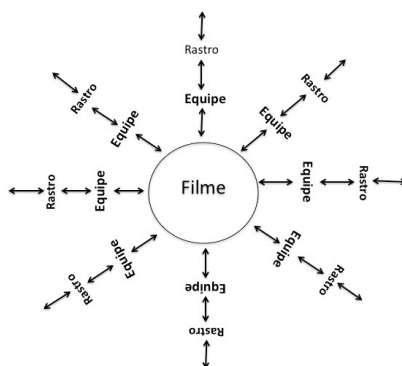


Imagem 2

Esse esquema ilustra como dentro do filme encontramos uma profusão de rastros que partem da equipe para o filme e do filme para a equipe simultaneamente, ao mesmo tempo em que de cada membro singular da equipe partem rastros que convergem para o filme, e estes se prolongam para fora. O fora é a indeterminação da origem do rastro de cada um, seu prolongamento infinito, mas pode ser lido também como a disseminação do rastro de cada um para fora do filme, ou seja, aquilo que deles fica impresso na tela, prolongando-se ao espectador. Desse modo, quando assistimos a um filme, estamos diante da impressão de uma infinidade de rastros singulares.

Esse rastro sem origem, infinito, profuso, disseminado não poderia ser um modo de entendermos como uma obra cinematográfica se constitui? Não iremos responder a essas perguntas, apenas as deixaremos em suspenso, como uma possibilidade para pensarmos a produção cinematográfica. Um pensamento voltado para uma face mais humana e menos autoritária e mecanicista, menos centrada na figura do diretor, na qual pesaria todo o nome-próprio da autoria do filme. É evidente que existem diversos modelos de produção de filmes, aqueles ligados aos grandes estúdios e produtoras em que existe uma centralização da ideia na figura do produtor, bem como um modelo de produção independente em que as regras impostas pela produção são menos restritivas.

Em relação a Cozarinsky, não saberíamos dizer ao certo como se dá esse processo, mas podemos trabalhar a partir de algumas questões. Encontramos uma pista no pequeno livro “*Ronda Noturna*”, publicação do roteiro do filme de mesmo nome, e de algumas anotações de Cozarinsky sobre o seu processo de produção, desde a concepção da ideia, até observações sobre a escolha dos atores, a gravação, montagem, etc. Os comentários de Cozarinsky são bastante breves, mas já é possível, através deles, conseguir perceber um pouco de seu processo. Nos parece, por exemplo, que Cozarinsky não é uma figura autoritária, temos a impressão de que ele é um diretor que ouve a sua equipe, que a deixa interferir, que capta aquilo que dela pode ser interessante para o filme. Vejamos o que ele relata sobre o momento em que os personagens e as histórias começam a sair do papel e a se tornar imagens:

Hoy salgo a inventarlos, a darles imagen a partir de los retazos que la realidad me ofrece. Lo hago rodeado de gente, de un equipo donde no solo hay viejos amigos sino nuevos: Paola Dessaner, por ejemplo, maquiladora, con quien descubro que tenemos tantas coincidencias, o Anita Berard, asistente de dirección, de quien admire el humor tan discreto como filoso. Otros son compañeros de larga data o recientes: a Favio Fischer, mano derecha, lo conocí en mi film anterior y ya se me ha hecho imprescindible; a Javier Miquelez lo



conocí have quince años, en *Guerreros y cautivas* [...].(COZARINSKY, 2005, p.65)<sup>22</sup>

Pelo trecho citado fica perceptível que existe um diálogo pessoal entre Cozarinsky e sua equipe. Ele, mais adiante no texto, cita também Martine Bouquin que monta seus filmes há mais de vinte anos, cujo marido, Jacques Bouquin, é seu fotógrafo nas produções francesas. Relata também, em algumas passagens, como gestos e diálogos foram inseridos nas cenas a partir da conversa e da sugestão de seus atores, e como a própria cidade de Buenos Aires foi um elemento fundamental para a construção do filme, pois ele foi criado também a partir da *flanerie* de Cozarinsky na noite portenha e de sua vontade de registrá-la.

Mas é na sua trilogia de câmara, composta pelos filmes *Apuntes para una biografía imaginaria*(2010), *Nocturnos* (2011) e *Cartas a un Padre* (2014), que Cozarinsky buscou definir um método e um forma que se aproximasse mais do trabalho do monge, que envolvesse uma equipe menor, e custos mais baixos, consequentemente tornando o desequilíbrio entre a imagem e o dinheiro um pouco mais simétrico. Nesse cinema de câmara, a temática é sempre muito pessoal, assim como é feito para ser assistidos também por um público reduzido. Sobre essa trilogia ele fala a Lucas Ardur:

Un cine que propone una manera singular de diálogo con el espectador: íntimo, confidencial, en salas pequeñas. Un cine que no busca interpelar a un público multitudinario sino a los *happy few*. La experiencia del rodaje de esas películas involucra también a un equipo reducido, de nos más de diez personas, que constituye, durante las semanas que dura la realización del film, una pequeña familia. Alguien le pregunta cuál es su lugar en esa familia

---

<sup>22</sup> Hoje saio para os inventar, para torná-los imagens a partir dos fragmentos que a realidade me oferece. Faço isso rodeado de pessoas, de uma equipe e não há apenas velhos amigos, mas também novos amigos: Paola Dessaner, por exemplo, maquiadora, com quem descubro ter tantas coisas em comum, ou Anita Berard, assistente de direção, de quem admiro o humor tão discreto quanto agudo. Outros são companheiros de longa data ou recentes: Flavio Fisher, meu braço direito, conheci em meu filme anterior e já é para mim imprescindível; Javier Miquelez o conheci faz quinze anos, em *Guerreros e cautivas* [...]

efímera. El director responde, alterna múltiples roles: soy padre, amante, dictador, analista. (COZARINSKY apud Ardur, 2015, p.24)<sup>23</sup>

A partir da leitura desses pequenos trechos de seu processo de criação e produção, podemos encontrar alguns vestígios que indicam como toda essa relação com a equipe e o rastro se manifesta no processo de constituição do filme. É evidente que nada disso é exato, são apenas indícios. No final de tudo, aquilo que podemos afirmar é somente o que vemos em seus filmes e lemos em seus livros já prontos, e uma parte do que vejo e do que leio é isso que está exposto aqui. Afinal, todas essas relações e questionamentos sobre o cinema e o rastro, e o rastro e a literatura partiram deles. Assim, talvez possa pensar que esse texto é de certa forma ele mesmo um rastro que partiu dos diversos Cozarinsky(s). Esse texto deriva daquilo que dele ficou impresso, daquilo que dele tocou o filme, ou o livro e do filme ou do livro veio a me tocar. Um toque solitário do monge e um toque profuso do soldado.

---

<sup>23</sup> Um cinema que propõe uma maneira singular de diálogo com o espectador: íntimo, confidencial, em salas pequenas. Um cinema que não busca interpelar um público numeroso, mas sim, aos *happy few*. A experiência de filmagem desses filmes envolve também uma equipe reduzida, de não mais de dez pessoas, que formam, durante as semanas que dura a realização do filme, uma pequena família. Alguém te pergunta qual é seu lugar nessa família efêmera. O diretor responde, alterna papéis múltiplos: sou pai, amante, ditador, analista.

### 3 QUANDO ESCREVO EU, TORNO-ME OUTRO

#### 3.1 Um diálogo com o autobiográfico

Não é raro observar na obra de Cozarinsky um diálogo com o autobiográfico, contudo, trata-se, justamente, de um diálogo, já que ele não se insere dentro do gênero instituído como tal. Cozarinsky deixa, em suas obras, pistas que remetem a sua biografia, cabendo ao leitor ou espectador segui-las ou não. Existe, por exemplo, uma galeria de personagens que, como ele, são escritores e cineastas argentinos que se mudam para Paris e que retornam anos depois para encarar os fantasmas que os esperam em Buenos Aires. O narrador de *A viagem sentimental*, conto que abre o livro *Vodu Urbano*, ou próprio personagem Victor do já mencionado *La tercera mañana*, também o personagem Oribe de *Dinero para Fantasmas*, e o protagonista da novela *Maniobras Nocturnas*, e de *En ausencia de guerra*, são exemplos desse caso. Inclusive na capa de *Maniobras Nocturnas* está estampada uma fotografia de Cozarinsky jovem. Uma vez que o livro trata das memória de um escritor radicado em Paris que volta a Buenos Aires e relembra seus anos de serviço militar, a foto insere mais uma peça nesse jogo. O interessante é que todas essas obras estão inseridas no gênero ficção, mas a sombra do autobiográfico está sempre presente, porque realidade e ficção não são trabalhadas por Cozarinsky como conceitos opostos, já que uma proposição não é automaticamente verdadeira por não ser fictícia, como afirma Juan José Saer.

Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e a ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, é desde já, no plano que nos interessa, uma fantasia moral. Mesmo com a melhor boa vontade, aceitando esse hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, quer dizer, a indeterminação que sofre não a ficção subjetiva, relegada ao terreno do caprichoso, mas a suposta verdade

objetiva e os gêneros que pretendem representá-la. Dado, que autobiografia, biografia, e tudo o que pode entrar na categoria de *non-fiction*, a multidão de gêneros que dão as costas à ficção, decidiram representar a suposta verdade objetiva, são eles que devem aplicar as provas de sua eficácia. Essa obrigação não é fácil de cumprir: tudo o que é verificável neste tipo de relatos é em geral anedótico e secundário, mas a credibilidade do relato e sua razão de ser vacilam se o autor abandona o plano do verificável. (SAER, p.2)

O limite entre verdade e ficção não se sustenta em Cozarinsky porque, como ele diz no início de *En ausencia de guerra*, “todo empezó en literatura” (COZARINSKY, 2014,p.) e, no fim, o que sobra é sempre a ficção. Não existe nada que não seja sempre já construção, de forma que o conceito de verdade perde o sentido. Afinal, o que é essa verdade? É justamente nessa pergunta que reside o interesse de Cozarinsky. Quando ele escreve sobre si mesmo, ou se refere a fatos reais, não é para atestar uma verdade, mas, ao contrário, é para fazer ver que não existe verdade que não seja também invenção. Por isso, o biográfico que supostamente traria dados factíveis de sua realidade, mistura-se de forma tão natural em seus trabalhos, pois ele não escreve autobiografias, mas dialoga com si mesmo dentro da ficção.

É preciso ressaltar também que os próprios códigos do gênero definido como autobiografia trabalham a partir de questões um tanto problemáticas, como bem observa Paul de Man no ensaio *Autobiografia como des-figuração*. De Man levanta duas questões importantes: a impossibilidade de caracterizar a autobiografia como gênero, e a simplificação da oposição entre autobiografia e ficção. Segundo De Man, definir a autobiografia como gênero literário é ignorar as diferenças que nela operam, e forçá-la a encaixar-se em um lugar que nunca vai ser especificamente seu. O lugar da autobiografia não é fixo, já que existem formas de trabalhar com o autobiográfico, mas não um modelo, isto é, não é possível estabelecer diretrizes que possam encerrá-la no âmbito de um gênero.

A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau em todos os textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre dois sujeitos

envolvidos no processo de leitura onde eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar cada vez que o texto é tido como de alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo. O que equivale a dizer que todo livro com uma capa inteligível é, até certo ponto, autobiográfico. Mas, assim como parecemos afirmar que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que, do mesmo modo, nenhum deles o é ou pode ser. As dificuldades de definição genérica que afetam o estudo da autobiografia repetem uma instabilidade inerente que desfaz o modelo tão logo ele é estabelecido. (DE MAN, 2012, p.4)

Essa relação especular entre o autor e o leitor se limita àquilo que está escrito no livro, e não aos eventos que ocorrem fora dele, ainda que estes eventos sejam supostamente localizáveis na história do autor. Isto é, sempre vai existir um distanciamento entre a vida e o texto, por isso, segundo De man, toda cognição e o próprio conhecimento de si se dá dentro de uma estrutura tropológica. Desse modo, a referencialidade direta com a realidade fica comprometida, pois o autor não é de fato o sujeito de seu texto, mas uma figura construída para ser um sujeito desse texto. Nessa distância, ele cria um outro “eu”, deixa de ser ele mesmo e torna-se outro. Na relação especular, o que o autor reflete é esse outro, e o que o leitor apreende é o outro do outro. Temos, assim, que a autobiografia está inserida em um meio anômalo, em um limiar que dificulta seu inserimento em normas de gênero e de escrita específicos. É essa dificuldade que leva, segundo De Man, escritores de autobiografias e escritores que escrevem sobre autobiografia a se agarrarem à autoridade do nome do autor e em sua intenção autobiográfica, esquivando-se assim de toda problemática que está no cerne desse tipo de escrita. Isso é o que leva De Man a criticar teorias como as que Philippe Lejeune elabora em o *Pacto autobiográfico* (LEJEUNE, 2014).

Lejeune, por exemplo, cujos trabalhos desenvolvem todas abordagens à autobiografia com tanta minúcia que se tornam exemplares, teimosamente insiste –e eu chamo sua insistência de teimosa porque não parece se fundamentar em argumento ou evidência – que a identidade da autobiografia não é apenas representacional ou cognitiva mas contratual, baseada não em tropos mas em atos de fala, o nome da capa não é o nome próprio de um autor capaz de auto-conhecimento e entendimento, mas a assinatura que dá ao contrato autoridade legal, ainda que de nenhum modo autoridade epistemológica. (DE MAN, 2012, p.5).

Segundo Lejeune, bastaria, para estabelecer que um texto é autobiográfico, que o leitor reconhecesse nele o nome próprio do autor, aquele estampado na capa do livro, como o agente imperativo da escrita. E, para que esse pacto fosse firmado, o autor deveria estabelecer, logo no início do texto, um discurso em que fosse visível tratar-se de um relato vinculado a sua história pessoal. Ao reduzir o sujeito da autobiografia ao nome próprio, Lejeune minimiza a complexidade que existe na escrita de si, pois coloca o texto em uma relação de dependência com os eventos reais vividos pelo autor. Essa relação de dependência para com a realidade autorizaria a autobiografia a ser um espaço em que uma suposta verdade da história do sujeito é exposta, excluindo, assim, qualquer possibilidade de ficção.

De Man questiona se a autobiografia depende de um referente real, isto é, se ela está em uma relação mimética com a vida do autor, e operando, desse modo, dentro do âmbito da figuração. Ele conclui que não existe de fato referencialidade, mas uma ilusão de referencialidade que constrói a figura. Como a relação com o referente não é de adesão, mas de construção, entrariamos, assim, no âmbito da ficção. De Man conclui que não é possível colocar a autobiografia e a ficção em polos opostos, tampouco afirmar que elas trabalham da mesma forma. As dificuldades para estabelecer esses limites e aproximações a colocaria em lugar indecível, que, para ele, entretanto, não bastaria para encerrar a discussão. Ele, então, propõe que se entenda a autobiografia como uma figura de linguagem, encarnada principalmente pela prosopopeia. (DE MAN, 2012, p.3):

Podemos identificar a figura que completa a metáfora central do sol e então completa o espectro tropológico que o sol engendra: é a figura da prosopopeia, a ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, falecida ou sem voz, a qual confere a possibilidade de que esta entidade possa replicar e lhe confere o poder da palavra. A voz assume uma boca, um olho e finalmente uma face, uma cadeia que se manifesta na etimologia do nome do tropo, *prosopon poiein*, para conferir uma máscara ou uma face (*prosopon*). A prosopopeia é o tropo da autobiografia, com a qual o nome de alguém, como no poema de Milton, é tornado inteligível e memorável como uma face. Nosso tópico lida com por e depor faces, com figurar (*face*) e desfigurar (*deface*), figura, figuração e desfiguração. (DE MAN, 2012, p.8)

Pensar a autobiografia como prosopopeia desloca a figura do sujeito no texto, pois propõe que ele não está dado de antemão, mas é construído e personificado no gesto da escrita. Dessa forma, o sujeito é antes de tudo uma ausência que, através palavra, vai criando para si mesmo um rosto. Entretanto, esse rosto não é fixo, bem delineado ou figurativo, pois a autobiografia, ao mesmo tempo em que constrói a figura, também a desconstrói. Isto é, se o sujeito já possui um rosto, este não é referente à figura a que se tem acesso no espaço autobiográfico, ele é outro. Ao dar ao sujeito da autobiografia um outro rosto que não o seu próprio, sua unicidade é colocada em jogo, pois ele deixa de ser visto como uma superfície totalizante e fixa e torna-se uma superfície móvel, suscetível de atravessamentos e deslocamentos. Deleuze e Guatarri (DELEUZE, GUATARRI, 1996a) veem a desconstrução da unicidade do rosto, do corpo e logo do sujeito, como um ato político, pois um rosto que não é consciente de ser construído de cruzamentos, de linhas de fuga, é um rosto que está submetido à autoridade da relação signifiante e significado. Preso à própria figura, ele está impedido de ver em si mesmo a possibilidade de devir, de se transformar, de ser outro:

Entretanto, se desfazer o rosto é um grande feito, é porque não é uma simples história de tiques, nem uma aventura de amador ou de esteta. Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é,

engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade. O programa, o slogan da esquizoanálise vem a ser este: procurem seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não o desfarão, de outro modo não traçarão linhas de fuga. (DELEUZE, GUATARRI, 1996a, p.53)

A ideia de rosto em Deleuze e Guatarri é semelhante àquela de De Man, pois também parte de um movimento que vai da figura à desfiguração. Isto é, para desconstruir o rosto pressupõe-se que se tenha um rosto e que se conheça esse rosto, para então poder desfigurá-lo. Desse modo, escrever sobre si é traçar linhas de fuga, ir para fora, mas sem, ao mesmo tempo, perder a conexão com si mesmo, para não cair na completa abstração. Esse movimento coloca em cheque a suposta verdade que estaria impregnada na escrita de si, pois, se, enquanto escreve, o sujeito está se configurando em outro no gesto mesmo da escrita, ele está se ficcionalizando. Devemos pensar, então, o sujeito autor da autobiografia não como alguém que está ali testemunhando a própria vida, mas alguém que constrói dentro do espaço do texto uma outra vida, que tem consciência de estar deslocando seu próprio “eu”, e produzindo nesse movimento, um outro “eu”. Isto sugere que o sujeito deixa um rastro de sua identidade na autobiografia, mas não sua identidade mesma.

Derrida, em *Otobiografias* (DERRIDA, 2009), também coloca em questão a identidade do sujeito autobiográfico e questiona a autoridade da assinatura e do nome próprio. Ele entende a assinatura como um ato performativo que inventa o signatário, desse modo, ela o legitimaria, e a partir daí tudo o que ele viesse a assinar estaria retroativamente conectado à primeira assinatura. Essa retroatividade implicaria em traçar uma genealogia daquele que escreve, isto é, encontrar as vivências, as vontades, as potências que constroem a constelação que refletirá em sua escrita. Esse movimento que vai da vida à obra, e da obra à vida, é denominado por Derrida de *dynamis*. É o limiar que se coloca entre a assinatura e sujeito, é a linha de força que mobiliza o gesto da escrita e que atravessa o corpo do autor e o corpus do texto (DERRIDA, 2009, p.32). Este limiar é um lugar de tensão, onde se dá o jogo entre a presença do nome e ausência do corpo original. O corpo é ausente porque, como já mencionamos, ele se transforma em



outro no gesto da escrita, entretanto, estará sempre conectado pelo nome à sua origem, ainda que esta não seja exata, que permaneça como rastro.

Derrida constrói o conceito de *otobiografia* a partir da leitura do prefácio de *Ecce Homo* (NIETZSCHE, 1985), onde Nietzsche afirma a necessidade de dizer quem é, de testemunhar seu nome, e, ao mesmo tempo, de entender a substância que o forma, isto é, entender, como menciona no subtítulo do livro, *como alguém se torna o que é*. Para Derrida, a substância que forma o autor é revelada no ouvir, é pelo labirinto do ouvido (oto) que se entrevê a biografia, isto é, ela é produzida a partir do que ouve-se de si mesmo: o sopro das memórias, das vivências, e tudo mais que atravessa a vida de quem escreve, esse é o primeiro movimento do ouvir. No segundo movimento, quem acessa a autobiografia ouve aquilo que retorna do autor, já não ele mesmo, mas o outro, por isso, ainda seguindo os passos de Nietzsche, a *otobiografia* prevê um retorno, mas aquilo que retorna nunca se remete à origem sem sofrer modificações, por isso não retorna como reprodução do original, mas como seu duplo, atravessado pelo tempo e por tudo que, ao longo dele, se acumulou.

A assinatura é, assim, um passo além, permanece aberta ao futuro, onde aquilo que se ouvirá já não é mais passível de controle por parte de seu autor. A cada passagem do tempo e da história, sua leitura será diferente, logo, tanto seu texto como sua imagem se torna outra. Derrida cita, para exemplificar essa questão, o fato de Nietzsche ter sido usado como material pedagógico pelo Partido Nacional Socialista e como isso deixou em seu nome a marca da ideologia nazista. Ainda que se saiba que esse uso foi uma deturpação de sua filosofia, este fato permanecerá vinculado a sua figura. Essa situação nos dá a medida de como um nome e uma obra é passível de ser ouvida de formas diferentes conforme quem a lê, de modo que a origem do pensamento do autor, que carregaria uma suposta verdade sobre o texto, vai estar sempre suscetível a distorções e modificações, logo, sua origem nunca é exata ou carrega consigo uma verdade primeira.

Derrida continua trabalhando a questão do ouvir a partir de *O porvir de nossas escolas* (NIETZSCHE, 2000), conferência usada pelo partido nazista, cuja publicação, inclusive, havia sido proibida por Nietzsche. Ironicamente a conferência, ao contrário do uso que dela foi feito, faz, justamente, uma crítica ao poder exercido pelo estado nas instituições de ensino na Alemanha. A crítica de Nietzsche concentra-se em denunciar a falsa perspectiva de autonomia do pensamento criada dentro das instituições de cultura e de ensino, pois esses espaços não teriam por objetivo dar autonomia, mas, ao contrário, criar indivíduos

dóceis e pouco críticos. O estado, que controla essas instituições, impunha uma difusão do conhecimento fechada em si mesma, deixando de fora aquilo que é externo a ela, não fazendo conexão com a vida, com o cotidiano, excluindo, assim, aquilo que é particular de cada um. Dessa forma, as instituições apenas replicam um conhecimento dado e o perpetuam, mas não têm interesse em que ele se mobilize para fora, que faça parte da vida, tampouco que a vida possa fazer parte dele. Quando um sujeito acredita ser livre para pensar por si mesmo por ter adquirido cultura e conhecimento dentro de uma instituição de ensino, na realidade ele está apenas dando continuidade a uma estrutura já consolidada e replicando um pensamento estanque. Entendemos, assim, que, mais importante que dar ouvido às instituições, seria dar ouvido a si mesmo, cruzar o conhecimento adquirido com o conhecimento vivido. Desse modo, para se conquistar autonomia, não se deveria escutar demais, mas, ao contrário, ter um ouvido pequeno, um ouvido que filtra, é este ouvido que possibilitaria a escuta aguda, crítica e ativa.

Tendo em vista essas questões a respeito da *otobiografia*, entendemos que ela trabalha nesse lugar indecível, entre a origem que está no nome e na biografia do autor e aquilo que dele reflete na obra, isto é, ela trabalha não com a representação do autor, mas com seu rastro, inserindo a biografia nesse limiar entre realidade e ficção, entre um eu que escreve e um outro que aparece na escrita. Descontruindo, assim, a autoridade do autor e abrindo espaço para a escuta afiada do leitor e rompendo, nesse movimento, com a figura, com a identidade e com o rosto totalitário.

### 3.2 O reflexo autobiográfico

Já que estamos falando em ouvir, retomo aqui algo que ouvi de Cozarinsky em uma das conversas que tivemos. Na ocasião, mencionei a ele que era roteirista e que, às vezes, sentia uma distância muito grande entre eu mesma e a história de alguns roteiros que escrevo, ao mesmo tempo em que sentia também, em alguns pontos muito específicos deles, uma forte relação com minha vida, muitas vezes em um nível que eu nem mesmo conseguiria explicar ou definir o lugar de origem. Cozarinsky comenta que a ele essa distância parece normal, porque sempre que escrevemos eu, nos tornamos outro<sup>24</sup>, e que, por

---

<sup>24</sup>Conversas com Edgardo Cozarinsky, Buenos Aires, maio de 2015.

mais que estejamos escrevendo algo muito distante de nossas histórias de vida ou da História em que estamos inseridos, alguma coisa de nós sempre permanece marcado, ao mesmo tempo em que, quando escrevemos algo muito pessoal, dentro do espaço do livro, nunca somos nós mesmo, mas sempre outro.

Para Cozarinsky ser outro não é apenas ser consciente desse deslocamento que o autor sofre no gesto da escrita, mas também saber que “eu” é atravessamento, é substância maleável, é figura e desfiguração. Cozarinsky trabalha, justamente, no sentido da desconstrução de uma identidade fixa e impenetrável, ele não se fecha em si mesmo, ao contrário, constrói-se através do diálogo com aquilo que é externo, ouve aquilo o que está fora, deixa-se tocar por essas vozes cruzando-as com sua história íntima. Em uma entrevista concedida a Guillermo Saavedra, ele diz algo interessante para pensarmos como se dá essa desconstrução da identidade e da representação mimética em seu trabalho, ele diz:

Como un detective un tanto escéptico, me empecino siempre en investigar el lado oculto de asuntos aparentemente menores. De pronto, me encuentro con los pedazos desordenados de algo que una vez debió estar unido y tener un sentido. Trabajo con los añicos de un espejo, pero, en lugar de rehacerlo y ver la imagen que refleja, me dedico a combinar esos fragmentos de distintas maneras.

No se trata de técnica, algo que no estoy seguro de dominar, sino más bien de una actitud ante las cosas: de pronto, se configura claramente ante mí un espacio que puede ser, en mi caso, un relato, una película o mi vida; y, a partir de esto, empiezo a mover ciertos elementos para ver en qué combinación resultan más interesantes y más elocuentes. (COZARINSKY apud SAAVEDRA, 2001)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup>Como um detetive um tanto cético, sempre me obstino a investigar o lado oculto de assuntos aparentemente menores. Logo me encontro com os pedaços desordenados de algo que alguma vez ter estado unido e fazer sentido. Trabalho com os cacos de um espelho, mas, ao invés de reconstruí-lo e ver a imagem que reflete, dedico-me a combinar esses fragmentos de diversas maneiras. Não se trata de técnica, algo que não tenho certeza se domino, mas ao invés disso trata-se de uma atitude diante das coisas: de repente, se configura claramente diante

O trabalho detetivesco de Cozarinsky não distingue sua história pessoal das ficções que cria, ou da História que investiga, pois, como ele diz no fim do filme *Bulevares do Crepúsculo*: “o detetive sempre acaba descobrindo algo sobre si mesmo”. Em sua investigação, Cozarinsky manipula os pedaços desordenados de fragmentos que encontra, de modo semelhante ao tempo moldando uma ruína, com a consciência de que não vai chegar a um fim, pois o tempo continuará agindo, partes desaparecerão, outras se agregarão, em um movimento de transformação constante. Esse movimento reflete o trabalho de Cozarinsky, pois a ele não interessa o resultado final, mas o processo, aquilo que vai se agregando no caminho e como as partes vão se modificando. Desse modo, ele é um detetive disfuncional, pois já parte para sua investigação consciente de que jamais solucionará o caso. “Volví a buscar a alguien que, lo sabía ya antes de partir, no iba encontrar”<sup>26</sup>(COZARINSKY, 2007). Essa frase, que abre o livro *Maniobras nocturnas*, define o trabalho de detetive de Cozarinsky e dá a medida de que o que ele busca não é um fim, mas o movimento e a possibilidade de formação e transformação que os fragmentos recolhidos nesse impulso possibilitariam. Essa relação está presente em seu trabalho desde seu primeiro filme, *Puntos Suspensivos*, que acompanha o percurso de um padre de extrema direita em uma espécie de cruzada em busca de aliados que queiram, como ele, manter certos valores políticos, religiosos, e sociais. Contudo, em seu trajeto o que vemos é um sistema político e uma sociedade falida, hipócrita e fadada ao fracasso. Cozarinsky escreve o seguinte sobre o filme, em um texto publicado em 1973 pela revista Peruana *Hablemos de cine*:

... *Puntos suspensivos*, para comidad fónica, es la definición de un espacio. En el centro del film hay un personaje, a quien tenemos derecho a considerar pintoresco, monstruoso, heroico, en cualquier caso excepcional: un sobreviviente de la Vieja Derecha, aquella para la cual la derrota de Hitler en 1945 significó el principio del apocalipsis, para quien el eclipse de su ideología

---

de mim um espaço que pode ser, no meu caso, um relato, um filme ou minha vida; e, a partir disso, começo a mover certos elementos para ver que combinações resultam mais interessantes, mais eloquentes.

<sup>26</sup> Voltei para procurar alguém que, eu já sabia, não iria encontrar.

significó el eclipse de la (de toda) civilización. Pero ese personaje no me interesa como tal.

Lo que hice fue tomarlo como una figura a la que se prenden ciertos predicados, una especie de vacío central alrededor del cual los demás elementos se asignan papeles, relaciones, jerarquías. Esa figura atraviesa todo el film. Al principio, un cartel pregunta “Quien es este hombre?” y se lo muestra en posiciones que recuerdan las fotos de identidad que toma la policía. Pero al final del film, cuando ha sido borrado, cuando se ha evaporado tan perfectamente como Nosferatu en el film de Murnau, atravesado por el primer rayo de luz matinal, es poco lo que hemos aprendido sobre él, casi nada. Si algo ha podido recogerse es la forma en que otras figuras reaccionan ante él, algunos contextos, algunas relaciones señaladas, reveladas por su trayecto.<sup>27</sup> (COZARINSKY, 1973b)

O filme é construído por blocos muito diferentes entre si, cada um como um estilo diferente de iluminação, atuação e direção. O padre torna-se dentro desse espaço heterogêneo uma espécie de centro, que, contudo, não une os elementos, mas os reflete, expondo sua diversidade. “No quise que el film integrara (en el sentido de neutralizar) esa diversidad, sino que la preservara en su conflicto, o que la hiciera estallar

---

<sup>27</sup> ... *Puntos suspensivos*, para comodidade fônica, é a definição de um espaço. No centro do filme existe um personagem, a quem temos o direito de considerar pitoresco, monstruoso, heroico, em qualquer caso, excepcional: um sobrevivente da velha direita, aquela para qual a derrota de Hitler em 1945 significou o princípio do apocalipse, para quem o eclipse de sua ideologia significou o eclipse da (de toda) civilização. Mas esse personagem não me interessa como tal.

O que fiz foi fazer dele uma figura a que se vinculam certos predicados, uma espécie de vazio central ao redor do qual os demais elementos se atribuiriam papéis, relações, hierarquias. Essa figura atravessa todo o filme. No início, uma cartela pergunta: “Quem é esse homem?” e o mostra em posições que lembram as fotografias de identidade tiradas pela polícia. Mas no fim do filme, quando ele é apagado, quando evapora tão perfeitamente como Nosferatus no filme de Murnau, atravessado pelo primeiro raio de luz matinal, é pouco o que aprendemos dele, quase nada. Se alguma coisa se conseguiu apreender é a forma em que outras figuras reagem diante dele, alguns contextos, algumas sinais, revelados por seu trajeto. Tradução minha.

en el espacio compartido por ochenta minutos” (COZARINSKY, 1973b)<sup>28</sup>. Essa operação é análoga à metáfora do espelho quebrado usada por Cozarinsky, em que existe um centro, no caso o próprio Cozarinsky, que vai unir os fragmentos do espelho quebrado para reorganizá-lo. Contudo, nesse processo, ele não busca no reflexo uma imagem referencial, não quer ver a figura formada, mas a deformação. O reflexo arruinado, fragmentado e distorcido do espelho quebrado, é mais real do que a imagem refletida na superfície lisa, pois mostra o avesso das coisas, o que está por trás de sua aparente unidade, fazendo ver que elas não são homogêneas e fixas, mas heterogêneas e móveis. Desse modo, depois que o espelho é quebrado, ainda que se cole e remonte os fragmentos, a superfície jamais voltará a ser lisa e jamais refletirá novamente uma imagem mimética do mundo. Vamos considerar, então, que cada caco do espelho torna-se ele mesmo uma superfície lisa e refletora; o reflexo nos cacos tornam-se, desse modo, um espaço qualquer pois perdem a conexão espacial que os unia no reflexo inteiro, ganhando autonomia e singularidade. Esse espaço qualquer é análogo àquele do cinema elaborado por Deleuze:

Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. (DELEUZE, 1985, p. 141).

Ora, Cozarinsky vê nos cacos um espaço plural onde pode lançar mão de novos reflexos possíveis, e, ainda que as partes se reagrupem a nova formação, não mais refletirá a imagem original, pois as bordas dos cacos permanecerão visíveis, trazendo a lembrança do estilhaçamento, e tensionando-os em direção à forma que possuíam antes do reagrupamento. Entretanto, tenhamos em conta que estamos falando de reflexos, isto é, o que vemos nos espaços quaisquer de cada caco não é a coisa real, mas seu avesso virtual. Existe uma diferença entre o reflexo e o caco em si, pois este, apesar de passar a ter características próprias,

---

<sup>28</sup>Não queria que o filme integrasse (no sentido de neutralizar) essa diversidade, mas que a preservasse em seu conflito, ou que a fizesse explodir no espaço compartilhado por quase oitenta minutos. Tradução minha.

como uma forma e um tamanho específico, não muda de natureza, é formado da mesma matéria que a superfície maior de onde ele derivara. Apenas a imagem refletida muda de natureza, pois, ao ser dividida, ganha nessa passagem uma nova qualidade, assim, enquanto os cacos apenas mudam de extensão, os reflexos mudam de intensidade, logo sofrem alteração. Essa diferenciação entre extensão e intensidade, que é respectivamente a diferença entre a matéria e a duração, é o que separa, segundo Bérghson, o espaço e o tempo. Assim, o caco, a matéria, estaria no espaço, enquanto o reflexo, a duração, estaria no tempo. O espaço divide-se sem mudar de natureza; enquanto o tempo é mudança em sua essência. Segunda a leitura de Deleuze em *Bergsonismo*:

A divisão se faz entre a duração, que “tende”, por sua vez, a assumir ou a ser portadora de todas as diferenças de natureza (pois ela é dotada do poder de variar qualitativamente em relação a si mesma), e o espaço, que só apresenta diferenças de grau (pois é homogeneidade quantitativa). Portanto, não há diferença de natureza entre as duas metades da divisão; a diferença de natureza está inteiramente de um lado. Quando dividimos alguma coisa conforme suas articulações naturais, temos, em proporções e figuras muito variáveis segundo o caso: de uma parte, o lado espaço, pelo qual as coisas só podem diferir em grau das outras coisas e *de si mesma* (aumento, diminuição); de outra parte, o lado duração, pelo qual a coisa difere por natureza de todas as outras e *de si mesma* (alteração). (DELEUZE, 1999, p.22, grifos do autor)

A duração é o que muda e não deixa de mudar, e, a cada mudança, ela expressa uma nova qualidade no Todo e em si mesma. No caso que estamos aqui analisando, isso significa passar da figura à desfiguração, de um espaço liso e homogêneo a um espaço fragmentado, qualquer e possível, já que, a partir da desconexão, ele pode vir a reconectar-se de infinitas maneiras, gerando a cada nova ordem uma nova qualidade. As conexões são feitas por Cozarinsky no gesto da montagem, por isso ele se torna o responsável pelas possíveis novas qualidades a serem adquiridas na reorganização. Contudo, como sabemos, a ele não interessa reconstruir o espelho, mas observar como as partes desprendidas agem quando ganham autonomia e singularidade,

isto é, trabalhar na potência das novas qualidades dos cacos e das novas qualidades que eles podem vir a ganhar ao se reaproximarem. Cozarinsky fala sobre esse papel de organizador em uma entrevista concedida a Federico Cárdenas e publicada também na revista *Hablemos de Cine*. Federico de Cárdenas pergunta a Cozarinsky sobre sua voz, que ele suspeita reconhecer em alguns offs de *Puntos Suspensivos*, ao que Cozarinsky responde:

Yo cruzo, atravieso por el film en distintas ocasiones: en la secuencia del balcón, mientras hay esa elaboración en base a la palabra en la banda sonora y se ve a los tres personajes presos detrás de los cristales en el atardecer de luz naranja, es mi sombra la que pasa frente a esos cristales, deteniéndose un momento, lo que impide que el cristal refleje lo que hay afuera y deja ver lo que hay detrás, o sea a la calle, la cara del personaje atrapado. Soy yo el que al proyectar my sombra sobre esos personajes estoy permitiendo, que el público los vea. No tuve una intención simbólica deliberada, pero al verlo en la pantalla lo sentí muy obvio. Me interesa porque así como creo en el film como un espacio abierto, me inspiran mucha desconfianza los ataques contra el autor, es inevitable que toda obra por más que su carácter de tal, tenga un autor. Lo que importa é poner a este autor en su justa perspectiva, y en mi caso el autor es una especie de organizador, por eso voy pasando a través del film. (COZARINSKY, 1973a, p.27)<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> “Eu cruzo e atravesso pelo filme em diversas ocasiões: na sequência da sacada, enquanto existe essa elaboração com base na palavra na trilha sonora e se vê as três personagens presas detrás dos cristais no entardecer de luz alaranjada, é minha a sombra que passa na frente desses cristais, parando um instante, é o que impede que o cristal reflita o que existe lá fora e deixa ver o que existe por trás, ou seja, a rua, o rosto do personagem preso. Sou eu que ao projetar minha sombra sobre os personagens permito que o público os veja. Não tive nenhuma intenção simbólica deliberada, mas ao vê-lo na tela, pareceu-me muito óbvio. Interessa-me porque assim como acredito no filme como um espaço aberto, me inspira muita desconfiança os ataques contra o autor, é inevitável que toda obra por mas que negue seu caráter de tal, tenha um autor. O que importa é colocar esse autor em sua perspectiva justa, e no meu caso, o autor é uma espécie de organizador, por isso vou passando através do filme.





Imagem 1



Imagem 2

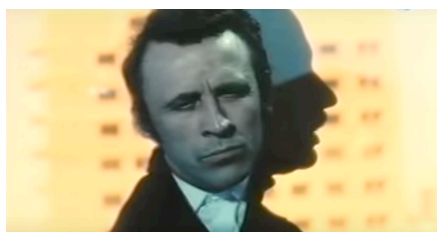


Imagem 3

Desse modo, Cozarinsky é um organizador que se coloca à sombra, como um fantasma, mas é essa mesma sombra o que possibilita que os personagens sejam vistos. O processo dessa cena descreve seu próprio processo como autor, que, inserindo-se na constelação dos cacos que reúne, deixa-se atravessar por eles, ao mesmo tempo em que os atravessa. É a mesma operação com que ele trabalha o autobiográfico em sua obra, isto é, ainda que sua figura seja perceptível, ela nunca chega a formar um corpo sólido e reconhecível. Seu corpo é sombra, e a sombra não possui matéria, por ela não se consegue reconhecer os

---

traços o corpo de origem, mas apenas seu reflexo desfigurado. Porém, não existe sombra sem um corpo que a projete, desse modo, ainda que nela o corpo não seja reconhecível, ela atesta sua presença. O corpo sombra é uma superfície passível de atravessamento, é o centro que faz refletir os elementos que passam por ele, modificando-os e, ao mesmo tempo, sendo por eles modificado.

## 4 MONTAR OS FRAGMENTOS DO MUNDO

Foi possível observar até aqui que Cozarinsky trabalha com o fragmentário e o heterogêneo, voltando sua atenção aos vestígios que o tempo e os contatos vão deixando impresso nas coisas. Seu material de trabalho são os resíduos recolhidos do mundo: imagens, relatos, arquivos, histórias. É preciso ressaltar, no entanto, que o mundo para Cozarinsky está contido tanto nos acontecimentos cotidianos, nas pessoas com quem ele cruza nas ruas, quanto nos eventos históricos. Ele não distingue, em um gesto claramente Benjaminiano, entre o pequeno e o grande acontecimento; seu olhar está voltado, sobretudo, para o ordinário, o cotidiano, o arruinado, o descartado.

Desse modo, o método de Cozarinsky é a montagem, ele reúne esse material heterogêneo em um espaço comum para observar como eles reagem quando colocados em contato. Nesse processo, sua própria história torna-se um elemento da obra, deixando-se contaminar pelos outros elementos ao mesmo tempo em que os contamina. Dizer que o método de um cineasta é a montagem pode parecer óbvio, porém, nos trabalhos de Cozarinsky, essa operação transcende a técnica, a montagem torna-se, assim como no projeto das *Passagens* de Benjamin ou no *Atlas* de Warburg, uma forma de conhecimento do mundo, logo da história. Segundo Didi-Huberman, o atlas, por ser móvel, possibilita que as combinações entre os elementos sejam múltiplas, desconstruindo o caráter lógico e fixo das formas de saber:

O atlas faz explodir os limites, quebra as certezas autoproclamadas da ciência convicta das suas verdades, como da arte convicta de seus critérios. Inventa, entre tudo isso, zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente os axiomas definitivos. Corresponde a uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível e uma estética exposta ao perigo da disparidade. Desconstrói, pela sua própria exuberância, os ideais de unicidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento integral. É uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda. O seu princípio, o seu motor não é mais do que a *imaginação*. Imagem: palavra perigosa, se de fato o é (como já a palavra

*imagem* o era). Mas repitamos com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que a imaginação, por mais *desconcertante* que seja, nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Pelo contrário, concede-nos um *conhecimento transversal*, graças a seu poder intrínseco de montagem, que consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.13)

Assim como no *Atlas*, Cozarinsky não trabalha com uma montagem que dispõe os elementos uns ao lado dos outros, buscando um sentido de realidade ou organicidade, ao contrário, ele busca ver o atrito, observar como os elementos reagem ao contato e como, nesse processo, eles se contaminam uns pelos outros. A contaminação é fundamental no trabalho de Cozarinsky, pois, ao colocar essa heterogeneidade de elementos em uma mesma superfície, ele cria uma tensão entre eles, que poderá ocasionar repulsão ou diálogo. Contudo, ainda que exista repulsão e as partes se afastem, elas não saem imunes dessa processo, pois fica em cada uma delas um traço desse contato. Dessa forma, o resultado da operação de montagem em Cozarinsky é contaminação. Esse método já estava presente em *Puntos Suspensivos*, quando ele solicita a técnica da *assemblage* como procedimento formal:

La otra idea era formal y estaba constituida por mi voluntad de construir una historia que hasta cierto punto es narrativa en sentido tradicional, pero de una manera no narrativa. No para ocultar la narratividad, sino para hacerla surgir de una manera indirecta. El esquema formal (empleo esquema en sentido de forma que al mismo tiempo va revelando una cantidad de relaciones y posibilidades de un material) que me interesaba era el del assemblage (non digo colage porque para mi representa la reunión de materiales en un plano) pensando en las cosas de Rauschenberg, en las que todos los elementos se reunen en un espacio e es lo espacio lo que importa, donde establecen relaciones y se confrontan y algo ocurre o no, o sea, el espacio tenia que ser el film. Un film que non funcionaria como una obra,

como una cosa terminada – por mas aberta que fuera – sino como un espacio, un lugar de encuentro, de contraposición y de confrontación de elementos distintos que al pasar por ese espacio común dejaran trazas de los distintos pasos. (COZARINSKY, 1973, pp.22,23)<sup>30</sup>

Percebemos que, em *Puntos Suspensivos*, Cozarinsky está mais interessado em afirmar a diferença das partes e ver a potência que surge dessa falta de comunicação do que em procurar os possíveis novos significados que a interação entre os elementos suscitaria. Dessa forma, a contaminação ainda não opera no contato entre cada elemento singular, mas no contato desses elementos na superfície do filme como um todo. Esse procedimento, no entanto, irá mudar ao longo de sua trajetória, como bem observa Davi Oubiña:

Probablemente, la mayor diferencia entre el primer film de Cozarinsky y su obra posterior estriba en el modo de trabajo con materiales heterogéneos. Mientras que en esa ópera prima todo el esfuerzo consiste en mantener la *separación* de los componentes (y buscar en su conflicto algún estalido de sentido), en las películas posteriores lo disímil *interactúa* de maneras contradictorias (a través de un diálogo que descubre en los desplazamientos un nuevo

---

<sup>30</sup> A outra ideia era formal e se constituía da minha vontade de construir uma história que até certo ponto é narrativa em sentido tradicional, mas de uma maneira não narrativa. Não para ocultar a narratividade, mas para fazê-la surgir de uma maneira indireta. O esquema formal (emprego esquema no sentido de forma que ao mesmo tempo vai revelando uma certa quantidade de relações e possibilidades do material) que me interessava era o de assemblage (não digo colagem porque para mim representa a reunião de materiais em um plano) pensando nas coisas de Rauchenberg, em que todos os elementos se reúnem em um espaço e é o espaço que importa, onde eles estabelecem relações e se confrontam, e algo ocorre ou não, ou seja, o espaço teria que ser o filme. Um filme que não funcionaria como uma obra, como uma coisa terminada – por mais aberta que fosse – mas como um espaço, um lugar de encontro, de contraposição e de confrontação de elementos distintos que ao passar para esse espaço comum deixariam traços que foram ficando como marcas dos distintos passos.

significado para las imágenes). (OUBIÑA, 2011, p.241, grifos do autor)<sup>31</sup>

Essa busca pelo diálogo entre as partes começa a se afirmar de forma mais intensa a partir de *A guerra de um homem só* (COZARINSKY, 1981), quando Cozarinsky passa a trabalhar com imagens de arquivo. O arquivo faz com que, na superfície do filme, o outrora toque o agora, e desse contato a imagem se desdobra trazendo a luz todo peso de sua história. O uso do arquivo também faz analogia com a técnica da *assemblage* ainda mais potente. Se, na *assemblage*, o artista reúne no espaço da obra detritos do mundo, nos filmes, Cozarinsky reúne na superfície filmica o mundo em resíduos de imagens. Permanece, também, nesses trabalhos, a ideia do filme como espaço aberto, pois neles Cozarinsky parte dos arquivos para se orientar no sentido da ficção, mesmos no filmes em que ele trabalha com personagens reais e eventos históricos, como em *Zweig e A guerra de um homem só*, colocando, assim, em jogo o sentido de verdade e imobilidade dos acontecimentos históricos. E é justamente por fazer ver a história como espaço aberto e móvel que o pensamento da *assemblage* como forma de sair da superfície plana da imagem se amplia, pois a imagem de arquivo, quando colocada em contato com o presente, revela seu sentido anacrônico, fazendo ver o desdobramento da imagem no tempo, bem como o tempo se desdobrando na imagem.

É quando Cozarinsky coloca em movimento as imagens de arquivo o momento em que irrompe mais fortemente o pensamento de Benjamin e Warburg em seu trabalho, pois essa operação traz consigo a ideia de que a história é feita de imagens, e que a imagem é saturada de tempo. Segundo Didi-Huberman, Benjamin e Warburg viam na imagem o centro nevrálgico da vida histórica. Entretanto, para analisar a história através da imagem, era preciso elaborar novas formas de pensar o tempo, dessa forma eles entendem que a imagem tem uma temporalidade específica: uma temporalidade de dupla face (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 125). Toda imagem tem uma face que diz respeito a seu aspecto visível e formal, isto é, aquilo que enxergamos

---

<sup>31</sup> Provavelmente, a maior diferença entre o primeiro filme de Cozarinsky e sua obra posterior esteja no modo de trabalho com os materiais heterogêneos. Enquanto nesse primeiro filme, todo o esforço consiste em manter a separação dos componentes (buscar em seu conflito algum estalo de sentido), nos filmes posteriores o dessemelhante interage de maneira contraditória (através de um diálogo que descobre um deslocamento de novos significados para a imagem).

quando as olhamos, e uma face invisível, que diz respeito a seu movimento no tempo. É nessa face que se encontram todos os resíduos que foram nela se acumulando em sua trajetória: o gesto do artista, traços do período histórico e social em que foi criada e das outras épocas pela qual passou. Em vista dessa segunda face, entendemos que a imagem é essencialmente impura e carrega dentro de si os fragmentos de sua própria ruína. Por que a ruína, mais do que a presença daquilo que resta visível, é aquilo que a visualidade da ausência nós dá, um pensamento da falta. Maria Zambrano, em seu texto *Uma metáfora de esperança: As ruínas*, reflete justamente sobre como a ausência na ruína pode se tornar presença, e, ou, se apresentar como potência quando lançamos um determinado olhar sobre ela.

E ao edificar, tenta realizar seus sonhos. E sob os sonhos, alenta sempre a esperança. A esperança motora da história. E assim, nas ruínas, o que vemos e sentimos é uma esperança aprisionada, que quando esteve intacto o que agora vemos desfeito quicá não era tão presente: não havia alcançado com sua presença o que consegue com sua ausência. E isto, que a ausência sobrepassa em intensidade e em força a presença, é o signo inequívoco de que algo tenha alcançado a categoria de "ruína. Mas como pode ser assim? Que a ausência seja mais do que aquilo que alcançou a presença? E, se produz esta impressão no contemplador das ruínas, é porque em nenhuma presença completa encontramos esse algo, esse hóspede cuja ausência impregna tudo; em palácio, templo, cidade alguma vimos o rosto desse desconhecido. Por quê? (Zambrano, 2011, p.03)

O rosto desse desconhecido é, na imagem, o anacronismo, os tempos aprisionados em sua outra face. Para enxergá-lo, é preciso olhar para a imagem como se olha para uma ruína, é preciso sair do plano e acessar essa outra dimensão, a dimensão anacrônica. Para aceder à essa dimensão, segundo Warburg, mas também Benjamin, usando, contudo, terminologias diferentes, é preciso entender a imagem como sintoma. O conceito de sintoma tem suas raízes no inconsciente Freudiano e trabalha com a ideia daquilo que está escondido, reprimido, mas latente, fazendo-se efeito e esperando para ser libertado e fazer-se visível. É o

que acontece com a imagem dialética de Benjamin, momento em que o passado encontra o presente inesperadamente, em um relampejo, formando uma constelação (BENJAMIN, 2009, p. 504). Segundo Didi-Huberman:

O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém, interrompe o curso normal das coisas segunda uma lei – tão soberana quanto subterrânea – que resiste a observação banal. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é nada mais que o curso normal da representação. Mas o que ela contraria, em certo sentido também a sustenta: ela poderia ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. A respeito do paradoxo temporal, se terá reconhecido o do *anacronismo*: um sintoma jamais sobrevém no momento correto, aparece sempre atrasado, como uma doença antiga que volta a perturbar nosso presente. E também aí, segundo uma lei resistente à observação banal, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *sintoma-tempo* interrompe não é nada mais do que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, também o sustenta: poderíamos pensá-lo sob o ângulo de um *inconsciente da história*. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 44, grifos do autor)

A aparição se dá em um momento de suspensão do tempo, quando deixamos, por um instante, de olhar para as coisas e ver apenas sua forma e passamos a enxergar toda tensão que elas carregam. É nesse momento que se abre a fissura para que o inconsciente da história se desdobre em imagem e chegue até nossos olhos, interrompendo o curso cronológico do tempo. O sentido do sintoma, como forma de compreensão da história, desconstrói todo um pensamento do passado e da imagem como um modelo fixo. É aquilo que Benjamin chamou de revolução copernicana da visão histórica. Essa revolução consistia em não considerar o ocorrido como um ponto fixo e não pensar o presente como um movimento que vai em direção ao conhecimento desse ponto. Ele diz que essa relação deveria ser invertida: “o ocorrido torna-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta” (BENJAMIN, 2009, p. 433). A reviravolta dialética consiste em olhar para o passado



como memória, isto é, em não vê-lo como dado real e factual, afinal a memória não é tangível, mas propriamente imaterial.

Esse tempo que *não é exatamente o passado* tem um nome: é a *memória*. É ela quem decanta o passado de sua exatidão. É ela quem humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, consagrando-o a uma impureza essencial. É a memória o que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Não existe história que não seja memorativa ou mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é também deixar o lobo entrar no curral das ovelhas do cientificismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seus efeitos de montagem, de reconstrução ou de “decantação” do tempo. Não se pode aceitar a dimensão memorativa da história sem aceitar, ao mesmo tempo, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.41, grifos do autor)

Temos assim que olhar para o passado como memória é enxergá-lo como fragmentação, pois as lembranças nunca retornam inteiras, nunca lembramos das coisas exatamente como elas ocorreram. É por isso que a compreensão do passado, logo, da história, é um trabalho de montagem e conseqüentemente carrega consigo a marca da ficção, afinal toda montagem é um trabalho de construção. Cozarinsky abre o livro *En ausencia de guerra* com um preâmbulo que revela essa visão sobre a história como construção:

El hombre avanza campo traviesa, en la mano una rama de avellano, hendida en forma de horqueta. Esta temblará al percibir agua escondida, y también ante el oro, el bronce o el hierro, aun ante los huesos o ante una urna llena de polvo humano. Ese hombre es un rabdomante, otros los llaman zahorí. Los antropólogos se han servido de las personas que poseen este don misterioso, como el buscador de trufas se sirve de su perro o su cerdo amaestrado, para olfatear los tesoros perdidos de antiguos cementerios o ciudades hace tiempo abandonadas... Pero la mera ubicación del tesoro no basta. Queremos saber el sentido de lo que sale

a la luz, preguntamos cuándo y como y por qué.  
(COZARINSKY, 2014, p.10)<sup>32</sup>

Procurar o sentido dos fragmentos soterrados do mundo é agir com um adivinho, que, no entanto, não prevê o futuro, mas desvenda o passado. Para isso, ele precisa recolher os detritos que encontra e olhar para seus fragmentos como um quebra-cabeças com inúmeras possibilidades de montagem, um quebra-cabeças que nunca vai ter um forma definitiva. Afinal, um adivinho não lida com eventos concretos, mas possíveis. Ao inserir os arquivos em seus filmes, Cozarinsky traz esse sentido fragmentário e instável da história de onde eles derivam.

Jean-luc Nancy, em um capítulo do livro *O sentido do mundo* (NANCY, 2003) intitulado *A arte, fragmento*, propõe que o fragmento, o menor, está em uma luta constante com o maior, o Todo. Esse fragmento pode vir a se tornar um fim em si, entretanto, ele jamais deixará de remeter ao seu Todo. Mas Nancy anuncia também que, dentro dos conceitos de fragmentação, existe um outro conceito, o de fractalidade. O fractal, enquanto enunciado matemático, é um objeto geométrico cujas partes divididas serão sempre semelhantes ao objeto original, e tais partes semelhantes poderiam em teoria se dividir infinitamente. Para Nancy:

Sin embargo lo menor hace pareja con lo grande. Non cesa de reenviar a él. La extremidad de la fragmentario se logra aquí como un agotamiento, como una agonía, es decir, también como una lucha agotadora de lo menor contra lo grande, y por lo tanto contra su propia angustia, o bien para afirmar esta angustia en cuanto consumación, revelación. A la vez el fragmento deviene un *fin* (límite, fractura) y un *retoque final* (anulación de

---

<sup>32</sup> O homem avança através do campo, nas suas mãos um ramo de avelã, com uma fenda em forma de forquilha. Esta vibrará ao sentir água escondida, e também diante do ouro, do bronze e do ferro, também diante dos ossos ou de uma urna cheia de pó humano. Esse homem é um rãdomante, outros o chamam zahorí. Os antropólogos usaram essas pessoas que possuem esse dom misterioso, como o caçador de trufas usa seu cachorro e seu porco adestrado, para farejar tesouros perdidos de antigos cemitérios ou de cidade há tempos abandonadas... Mas não basta simplesmente encontrar o tesouro. Queremos saber o sentido do que vem a luz, perguntamos quando, como e porque.

la fractura), los bordes desgarrados replegados en la benignidad de un microcosm. La exposición misma finaliza en introyección, en retorno en sí. Otra sería la “fractalidad” con la cual debemos vérnosla en adelante – y que la fragmentación también anunciaba. Más que del fin ambiguo del fragment se trata de su apertura. Se trata de l acceso abierto a una presentación, a una venida en presencia – y a través de esta venida –; de aquí lo que está en juego ya no se deje mensurar o desmesurar nip or una cosmología, ni por una teogonía, nip or una antropogonía, es decir, que aquello que hace “mundo” y “sentido” ya no se deja asignar en una presencia dada, consumada y “finita”, sino que se confunde con la venida. Con lo in-finito de una venida en presencia, o de un *e-venir*. (NANCY, 2003, p.104)<sup>33</sup>

Nancy anuncia um pensamento do fragmento enquanto fractal justamente para pensar que as partes são uma presença que se apresentam sempre em devir e, por isso mesmo, uma presença aberta, ou seja, um presença que se repete e se transforma *ad infinitum*. Assim, nas imagens de arquivo com que Cozarinsky trabalha, encontramos essas duas noções de fragmento apontadas por Nancy, aquela que se refere à luta do fragmento com a parte de que foi extraído, mas também o seu sentido de replicação infinita. Cozarinsky, quando seleciona as

---

<sup>33</sup> Contudo, o menor faz par com o grande. Não cessa de se reenviar a ele. A extremidade do fragmentário se constitui aqui como um esgotamento, como uma agonia, e também como uma luta exaustiva do menor contra o maior, e portanto contra sua própria angústia, ou para afirmar essa angústia como consumação, revelação. Enquanto o fragmento se torna um *fim* (limite, fratura) e um retoque final (anulação da fratura), as bordas rasgadas são retraídas na benignidade de um microcosmo. Sua exposição mesma finaliza em introjeção, em retorno em si. Outro seria a "fractalidade" com a qual nos depararemos adiante - e que a fragmentação também anunciava. Mais que o fim ambíguo do fragmento, se trata de sua abertura. Se trata do acesso aberto a uma apresentação, de uma vinda a presença - e através dessa vinda - Portanto o que está em jogo já não se deixa mensurar ou desmensurar nem por uma cosmologia, nem por uma teogonia, nem por uma antropogonia, a saber, que aquilo que se faz "mundo" e "sentido" já não se deixa atribuir em uma presença dada, consumada e "finita", mas que se confunde com a chegada. Com o in-finito de uma chegada em presença, ou de um *e-venir*

imagens de arquivo, faz um corte, e esse corte gera uma tensão, porque, por mais que se tente ver a parte separada como totalidade, ela sempre vai estar remetendo a uma falta, é, por isso, que a margem dessa imagem fragmento é repleta de tensão. Essa tensão nada mais é do que toda sua história passada refletindo na nova configuração em que ela se encontra. Ainda que ela se reconfigure no presente do novo espaço em que foi inserida, seu tempo próprio —, isto é, todo o percurso por qual ela passou antes de chegar onde está — continua nela.

Desse modo, a borda do fragmento das imagens de arquivo são limiares, lugares de passagem, por isso eles não encerram o fragmento em si, mas o abrem ao movimento do tempo. Esse tempo reflete no olhar do espectador que, ao se defrontar com suas extremidades, é instigado a imaginar o que foi arrancado dali, mobilizando seu pensamento em direção a seu passado e refletindo sobre seu papel no presente. Por isso, o espaço construído a partir de imagens de arquivo é, como já mencionamos, a imagem de uma ruína. Afinal o que é uma ruína senão uma imagem que resta de algo que um dia foi um Todo?

Na ruína está subentendido o movimento de fragmentos que se desprendem, que se desprenderam e que se desprenderão, e, a cada queda de um pedaço mínimo que seja desses fragmentos, há uma transformação em seu todo. Um movimento invisível. Jean Cocteau "entendeu as ruínas como acidentes em câmera lenta" diz Antonio José Ponte em seu ensaio *Un paréntesis de ruina* (PONTE, 2005, p.168), mas é um movimento tão lento que, mesmo se passássemos todo nosso tempo disponível olhando para ela, não conseguiríamos apreender a totalidade desse movimento de queda, talvez, com sorte, poderíamos testemunhar um fragmento que se desprende, mas apenas com sorte. No entanto, visualizar objetivamente a constante transformação de uma ruína não importaria de fato se a pensarmos dentro do conceito de duração em Bergson, em que a duração é justamente mudança em sua essência, constante devir, que está sempre modificando o Todo. Cito Bergson:

Constato em primeiro lugar que passo de um estado ao outro. Tenho calor ou tenho frio, estou alegre ou estou triste, trabalho ou não faço nada, olho o que está à minha volta ou penso em outra coisa. Sensações, sentimentos, volições, representações, são essas as modificações entre as quais minha existência se divide e que a colorem alternadamente. Portanto, mudo sem

cessar. Mas isso não é tudo. A mudança é bem mais radical do que se poderia pensar num primeiro momento. Com efeito falo de cada um dos meus estados como se formasse um bloco. Embora diga que mudo, parece-me que a mudança reside na passagem de um estado ao estado seguinte: no que se refere a cada estado, tomado em separado, quero crer que continua o mesmo durante todo o tempo em que se produz. Contudo, um leve esforço de atenção revelar-me-ia que não há afeto, não há representação ou volição que não se modifique a todo instante; se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir [...] (Bergson, 2006, pp.1,2).

O movimento invisível de queda de uma ruína é a própria duração modificando o Todo, e é também o que afeta e transforma cada plano em relação ao Todo fílmico. É possível observar isso nos planos de Cozarinsky, cada imagem de arquivo ali exposta é um fragmento único e possui certa autonomia em relação à imagem seguinte, pois faz extravasar sentidos em cada bloco singular, o que nos permite pensar um entre, entre um corte e outro, uma brecha, uma exclusão. No entanto, seu isolamento não é e nem pode ser definitivo, pois pela brecha existe uma passagem e é através dela que se dá a modificação. E, se, na duração, tudo muda o tempo todo, é porque nela também existe um processo de preenchimento e esvaziamento, de inserção e subtração de sentido. E é nesse movimento constante, como o movimento no corpo daquilo que está ruindo, onde se deflagra uma extensão desse mesmo corpo. Assim, cada fragmento, quando isolado de sua parte maior, se torna um acontecimento, e me parece que é exatamente isso que ocorre nos filmes e livros de Cozarinsky, ele isola as partes e extrai delas uma potência particular. Sobre o acontecimento, cito Foucault:

Certamente o acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se como efeito

de e em uma dispersão material (FOUCAULT, 2010, p.58).

Nos filmes de Cozarinsky, o acontecimento se materializa através do recorte espaço-temporal de um fragmento resgatado de um todo. Cada parte se faz potência, se abre a suspensão atemporal, se faz no presente, mas é acontecimento do passado. É anacrônico e fugaz. “[...] Cada momento, cada imagem é carregada de história, porque ela é a pequena porta pela qual entra o Messias” (AGAMBEN, 2007), diz Giorgio Agamben comentando a famosa passagem de Benjamin sobre a imagem messiânica. Mas a chegada do messias é incalculável e, ao mesmo tempo, insistente, pois cada momento é o momento de sua chegada. O Messias é acontecimento e repetição, aquilo que está sempre em vias de ressurgir, então o que entra por essa pequena porta / plano nada mais é de que o próprio acontecimento.

Quando falamos de modificação a cada imagem, não podemos deixar de pensar na montagem e retomamos novamente Agamben em *O Cinema da Guy Debord*, pois ele nos propõe uma definição de montagem que se aproxima muito do processo de Cozarinsky. Para Agamben, a repetição e o corte são os transcendentais da montagem, ele traz à tona essa definição com base nos filmes de Debord em que ele privilegia a reprodução em detrimento da criação de novas imagens, cito Agamben:

Há duas condições transcendentais da montagem, a repetição e o corte. Isto, Debord não inventou, mas fez vir à luz, ele exibiu esses transcendentais enquanto tais. E Godard fará o mesmo em suas *historie (s)*. Não há mais necessidade de rodar (tourner), só faremos repetir e cortar. Esta é uma nova forma epocal em relação a história do cinema. Esse fenômeno me tocou bastante em Locarno, em 1995. A técnica de composição não mudou, é sempre a montagem, mas agora a montagem passa a primeiro plano, é exibida enquanto tal. É por isso que podemos considerar que o cinema entra em uma zona de indiferença em que todos os gêneros tendem a coincidir, o documentário e a narrativa, a realidade e a ficção. Faz-se cinema a partir de imagens do cinema (AGAMBEN, 2007, p.3).

Cozarinsky adota essa técnica de composição, mas não é incomum que, junto às imagens de arquivo, ele insira imagens criadas por ele. De qualquer forma, sendo uma imagem criada ou reutilizada, se as pensarmos enquanto plano, ambas são em sua essência unidades desprendidas de um todo e, por isso, são uma des-criação, a imagem de arquivo é desprendida de um filme já existente, assim como cada imagem criada é um fragmento desprendido do mundo. Desconectadas, essas partes serão unidas e recontextualizadas pela montagem. A des-criação é, desse modo, um processo de fragmentação, de retirada de um pedaço do todo: o pedaço de um filme, de uma foto, de uma memória, o que quer que seja, enfim, a des-criação é propriamente um efeito de corte. A esse respeito cito novamente Agamben:

Juntos, a repetição e o corte realizam a tarefa messiânica do cinema de que falávamos. Essa tarefa tem tudo a ver com a criação. Mas não é uma nova criação depois da primeira. Não se deve considerar o trabalho do artista unicamente em termos de criação; ao contrário, no coração de todo ato de criação, há um ato de des-criação. Deleuze disse certa vez, sobre o cinema, que todo ato de criação é sempre um ato de resistência. Mas o que significa resistir? É antes de tudo ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte do que o fato que está aí. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento se define, antes de mais nada, por sua capacidade de des-criar o real (AGAMBEN, 2007, p.5).

Des-criar, em relação à repetição de imagens em Cozarinsky, parte sim de um ato de resistência, mas não resistência no sentido estritamente político da palavra, é uma resistência no sentido de permanência. As imagens retomadas pelo cineasta são fragmentos da história que resistem no tempo. Em Cozarinsky, essas imagens são as imagens que assombram sua memória e a memória do mundo, são imagens que pungem sua história e a História. Uma combinação de elementos (imagens de arquivo, fotos, trechos de livros, testemunhos) que abrem uma possibilidade de retorno de uma memória e uma história que quer ser repensada e faz pensar que a própria história é feita de fragmentos, reminiscências, rastros e vestígios, ou seja, ela não é

homogênea e linear, mas preenchida de pequenos acontecimentos. Ela não é uma totalidade, ela é composta de imagens que estão à deriva e que se intercedem, se chocam, desaparecem e retornam em um movimento constante.



## 5 APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA IMAGINARIA: *SOBRE OS BLOCOS-CENA*

### 5.1 Transitoriedade e resistência

Em *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), Cozarinsky trabalha com imagens de arquivo de seus próprios filmes, *Fantasma de Tanger* (1997), *Bulevares do crepúsculo* (1992), *Crepúsculo vermelho* (2003), bem como com arquivos de imagens de época, noticiários franceses da segunda guerra mundial, imagens de Saigon logo após o fim da guerra do Vietnã. Mas grava também imagens especificamente para o filme, como os retratos filmados de atores em silêncio, ou ele mesmo dentro de um carro percorrendo as ruas de Buenos Aires. Dessa forma, ele tece um filme entrelaçando memórias: suas, dos outros e do mundo. Ele trabalha essas memórias ao longo do filme através de imagens inseridas no que denominaremos blocos-cena. Um bloco-cena é a divisão do filme em cenas sistematizadas dentro de blocos, separados por telas pretas em que aparecem seus títulos.

Por exemplo, o primeiro bloco se intitula *Saigon 1975: tres tarjetas postales* e mostra imagens de Saigon feitas por um câmera anônimo três dias após terminada a guerra do Vietnã. Uma voz over sobre as imagens narra três depoimentos relacionados à guerra. Terminado o primeiro bloco-cena, vemos uma imagem da água corrente de um rio.

É então introduzida a tela preta com o título do segundo bloco-cena intitulado *Luz de cuerpo 1*. Trata-se do retrato filmado dos atores Lautaro Delgado e Paola Scholten. *Luz de un cuerpo* é também o título de outros três blocos-cenas em que Cozarinsky segue o mesmo procedimento do primeiro, isto é, filmar os retratos silenciosos de atores. Os blocos-cena *Luz de un cuerpo* se intercalam ao longo do filme com os demais blocos.

Após, *Luz de un cuerpo 1*, segue o bloco intitulado *Paris 1942: reciclajes*. Nele Cozarinsky resgata imagens de arquivo de noticiários franceses da época, mostrando películas de filme sendo recicladas e virando objetos de consumo, como esmalte e graxa para sapatos. Ainda nesse bloco, ele resgata imagens de arquivo da mesma época, onde se vê os cabelos de uma mulher sendo cortados – possivelmente uma judia – recolhidos e transformados em bens de consumo como luvas, sapatos e casacos. Assim por diante, os blocos-cena vão se entrelaçando, cada qual abordando um tema específico. No entanto, eles não estão

absolutamente cindidos, apesar do intervalo que os separa, eles se tocam, pois tangenciam temas em comum, tais como a memória, a ruína, o esquecimento, a morte, a sobrevivência.

Os blocos-cena expõem uma heterogeneidade de imagens e tempos de onde emerge uma tessitura de memórias que se entrelaçam e despertam no filme, unindo-se apesar das lacunas espaço-temporais que as separam. Essa construção nos remete novamente ao movimento elaborado por Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*. O Atlas, como sabemos, consiste em uma série de painéis móveis, de madeira, forrados com uma pano preto onde estão anexadas fotografias de obras variadas: pinturas, esculturas, cerâmicas, gravuras, publicidades, etc. As fotos foram tiradas pelo próprio Warburg, e ele via nelas uma relação de formas e temas que vinham se repetindo no gesto artístico ao longo dos tempos. Desse modo, o Atlas possui uma série de figuras móveis que podem ser permutadas de diferentes maneiras. Em *Apuntes*, entretanto, não se pode alterar a montagem do filme como no Atlas, mas a forma como as imagens estão montadas e o contato entre elas mobiliza o pensamento a entrever uma infinidade de significações possíveis, porque, *Apuntes*, assim como a Atlas, tem seu princípio motor na imaginação.

A imaginação aceita o múltiplo, não para organizá-lo ou para dar a ele um sentido estanque, sendo o Atlas um espaço da teoria do conhecimento cujo princípio motriz é a imaginação, ele se distingue de qualquer catálogo ou arquivo completo. A imaginação aceita o múltiplo e renova-o sem cessar, a fim de detectar novas relações íntimas e secretas e correspondências e analogias, que serão por seu turno inesgotáveis, como é inesgotável todo *pensamento das relações* que uma montagem inédita será sempre possível de manifestar. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.14).

Desse modo, *Apuntes* trabalha com esse pensamento das relações inesgotáveis, afinal, o que o fim da guerra do Vietnã, tem a ver com imagens dos noticiários franceses, ou com os filmes de Cozarinsky e com os rostos de atores argentinos? Nada, mas, ao mesmo tempo, tudo. Em cada bloco-cena, Cozarinsky cria um microcosmo, uma pequena memória, mas cada uma dessas memórias é todo o mundo, assim como o mundo são todas elas. Como no *Aleph* de Borges(1999), todo os

pontos do universo contidos em um ponto só, a memória de todo o universo em um pequena esfera na escuridão de um porão, todos os tempos coexistindo em um só objeto. As imagens de *Apuntes*, assim como as do Atlas, abrem esse espaço para vermos vários tempos coexistindo em um mesmo tempo, em uma mesma superfície, abrem espaço para vermos na imagem aquilo que lhe é próprio: o anacronismo. As imagens não são modelos rígidos pertencentes a períodos específicos, pois nelas existe um movimento constante, o que evidencia seu caráter transitório e histórico. A cada salto temporal dado pela imagem, em seu retorno são despertados novos sentidos e novos significados, uma constelação.

Como já mencionamos, os painéis do Atlas Menemosyne são móveis, bem como as imagens inseridas em cada um deles, Warburg se recusava a fixá-los de forma permanente, assim ele poderia movê-los, remontá-los de formas diferentes, como um filme cuja montagem nunca termina, e em que as imagens podem ser infinitamente realocadas. Essa mobilidade dos painéis nos remete à sistematização dos Blocos-cena feito por Cozarinsky, pois cada um deles possui certa autonomia dentro do filme, eles não se encadeiam em uma sequência que deva ser necessariamente assistida na ordem escolhida pelo diretor. Pode-se assistir cada bloco separadamente, ou com a ordem alterada, sem que esse desarranjo influencie de forma determinante em seu sentido. A possibilidade de isolar os blocos-cena fornece um cenário singular de análise, pois permite trabalhar livremente com as partes do filme sem se preocupar com seu todo. Deslocando, assim, como o Atlas de Warburg, o pensar a história como movimento linear, para o pensar a história através de uma constelação de imagens heterogêneas que se misturam entre passado e presente, de forma irregular e inconstante.

*Apuntes*, como o próprio título já menciona, é um filme feito de *apuntes*, notas, indicando algo de incerto, de não definitivo, de fragmentário e inacabado. Mas é também algo escolhido pela importância ou necessidade de ser registrado, afinal, tomar nota é um gesto em direção à memória, anota-se para não esquecer. Desse modo, assim como Warburg, Cozarinsky toma suas notas em imagens, traz à tona, através delas, os fantasmas que assombram sua memória e a memória do mundo, imagens que pungem sua história e a História. Uma combinação de elementos que abrem a possibilidade do retorno de uma memória e uma história que quer ser repensada. Didi-Huberman escreve no texto da abertura de uma exposição organizada por ele e intitulada: *Atlas – como levar o mundo nas costas*.

Se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é, em primeiro lugar, porque o mundo mesmo sofre decomposições constantemente, uma atrás da outra. Bertolt Brecht dizia, a respeito do “deslocamento do mundo”, que é “o verdadeiro sujeito da arte” (basta pensar em Guernica para poder entendê-lo). Aby Warburg, por sua vez, via a história cultural como um verdadeiro campo de conflitos, uma “psicomaquia”, uma “titanomaquia”, uma “tragédia” perpétua. Poder-se-ia dizer que muitos artistas adaptaram este ponto de vista reagindo às tragédias históricas de seu tempo com um trabalho no qual, uma vez mais, a montagem ocupa o papel central: as fotomontagens de John Heartfield nos anos trinta, e mais recentemente as *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard, e o trabalho de artistas como Walid Raad ou Pascal Convert. É, pois, o tempo mesmo o que se torna visível na montagem de imagens. Corresponde a cada qual – artista ou sábio, pensador ou poeta – converter tal visibilidade na potência de ver os tempos: um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia e a crítica política, “desmontando-a” para imaginar modelos alternativos (DIDI-HUBERMAN, 2010)

*Apuntes para una biografía imaginária* é uma espécie de Atlas de Cozarinsky, em que podemos perceber, a cada fotograma, imagens que tentam sobreviver, resistir, e não apenas resistir ao tempo e no tempo, mas resistir enquanto potência política, pois elas, usando o termo de Didi-Huberman, tomam posição, nos fazem reconstruir a história, enfrentar a realidade presente, o passado e os fantasmas do mundo. Cozarinsky está sempre nos fazendo lembrar que as imagens sempre retornarão para nos assombrar, para não nos deixar esquecer, para nos fazer sonhar, para nos aproximar de realidades distantes e de nossa própria realidade em um jogo incessante de desaparecimento, retorno e reinvenção.

## 5.2 Luz de un cuerpo: tempo marcado na pele

Faremos aqui uma análise dos blocos-cena *Luz de un cuerpo*, pois ele são, dentre todas as imagens de *Apuntes*, as que mais divergem de todas as outras e também são os únicos blocos que se repetem ao longo do filme, ainda que com pessoas diferentes. O que chama a atenção nesses blocos é como todo um pensamento sobre do tempo pode ser desencadeado na imagem do rosto de alguém. Começaremos, então, delineando mais detalhadamente como esses blocos são configurados. Como já mencionado, tratam-se de quatro blocos, sendo que, nos três primeiros, dois rostos se intercalam na cena, e o quarto e último bloco retrata apenas um rosto<sup>34</sup>. Em cada cena, os atores são posicionados e enquadrados em primeiro plano e permanecem ali sem fazer ou dizer qualquer coisa, eles apenas se deixam filmar. Seu tempo de exposição diante da câmera é suficiente para que se possa notar pequenos e sutis movimentos de transformação em seu rosto. Essa percepção, no entanto, não se revela sem que exista um grande esforço de quem olha em enxergá-la, pois o movimento e a transformação podem ser extremamente sutis, ou até mesmo imperceptíveis.

A percepção da mudança é ainda mais complexa nos blocos-cena em que Cozarinsky trabalha alternando dois rostos, pois os intervalos entre aparição e desaparecimento quebra, para o espectador, o tempo dos micromovimentos de transformação. Vejamos como isso acontece: um rosto aparece, permanece exposto durante um tempo, temos um corte, então, outro rosto aparece, e assim, sucessivamente, eles vão se intercalando. Durante os intervalos, os movimentos de transformação em cada uma delas é interrompido pela entrada do outro, e, a cada retorno, nota-se uma diferença entre a feição antes e depois, o que indica que, mesmo longe de nossos olhos, o tempo continuou passando e que houve ali uma transformação. Desse modo, o espectador se vê diante de um movimento virtual, isto é, ele não vê o movimento em si, mas sabe que ele existiu.

Em suma, o que vemos nesses rostos é a ação do tempo agindo sobre o corpo. Esses poucos instantes junto a eles fazem perceber que o tempo impiedosamente passa. Então, percebemos em sua pele uma tensão entre o agora, o outrora, e o porvir. Pode-se ver ali o fim, a

---

<sup>34</sup> Os atores que aparecem em cena são: *Luz de un cuerpo 1*: Lautaro Delgado e Paola Scholten; *Luz de un cuerpo 2*: Jimena Anganuzzi e Marta Lubos; *Luz de un cuerpo 3*: Gonzalo Heredia e Luna Paiva; *Luz de un cuerpo 4*: Rafael Ferro.

morte, mas também a resistência, a insistência, pois esses rostos permanecem fixados em imagem e se abrirão ao futuro para cada um que encará-los ao assistir o filme. Esses rostos são memória, ruína e sobrevivência ao mesmo tempo.

Deleuze, nos capítulos dedicados à imagem-afecção do livro *Cine I: Bergson y las imágenes*, não se cansa de repetir: “La imagen-afección es el primer plano y el primer plano es el rostro” (DELEUZE, 2009, p.253)<sup>35</sup>. Nos atemos à fórmula elaborada por Deleuze, pois o que ela determina se aproxima do procedimento realizado por Cozarinsky ao filmar os rostos de *Apuntes*. Primeiramente, quando Deleuze se refere ao primeiro plano como sendo o rosto, ele se refere a todos os primeiros planos, sendo de rostos ou não, isto é, quando a câmera filma qualquer coisa em primeiro plano, essa coisa se torna uma rostidade, pois todas as coisas nos olham como um rosto, e em todas as coisas podemos virtualmente enxergar infinitas variações expressivas a cada segundo que passa, como nas expressões de um rosto.

Para desenvolver melhor seu argumento, Deleuze começa usando como exemplo a imagem de um primeiro plano de relógio (DELEUZE, 2009, pp.255, 256). Ele delinea para este primeiro plano dois aspectos. O primeiro aspecto se refere aos ponteiros. Observa-se os ponteiros e neles um movimento virtual ou micromovimentos possíveis, em suma, quando se vê a imagem dos ponteiros de um relógio sempre se estará vendo um movimento possível. Por exemplo, um procedimento comum para indicar passagem de tempo é filmar os ponteiros marcando uma determinada hora e depois mostrar os mesmos indicando outra hora, dando a entender que o tempo passou. No intervalo que separa a primeira imagem dos ponteiros da segunda imagem dos ponteiros, fica subentendido um movimento virtual, ou seja, não é possível ver os ponteiros se moverem, mas é sabido que eles se moveram e que consequentemente o tempo passou e algo mudou. Esse aspecto determina uma mudança de intensidade da imagem.

O segundo aspecto do primeiro plano de relógio diz respeito a “una superficie receptora inmóvil, es una placa receptiva. O, si ustedes quieren, una unidad reflejante y reflexiva representada por el cuadrante y el vidrio” (DELEUZE, 2009, p.256)<sup>36</sup>. A superfície refletora e reflexiva determina uma qualidade, isto é, pode-se enxergar nela sentimentos como amor, ódio, etc. Deleuze enfatiza que não se pode

<sup>35</sup> A imagem afecção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto.

<sup>36</sup> Uma superfície receptora imóvel, uma placa receptiva. Ou se vocês quiserem, uma unidade refletora e reflexiva representada pelo quadrante e pelo vidro.

perder de vista que estes dois aspectos sempre coexistirão no primeiro plano, isto é, sempre em um primeiro plano haverá uma unidade refletora e reflexiva e séries de movimentos intensivos.

Ora, não é justamente isso o que acontece com os rostos filmados por Cozarinsky? A face não seria o quadrante e o vidro, ou, a superfície refletora e reflexiva, e os micromovimentos que vão transformando as expressões não seriam como os ponteiros do relógio que a cada segundo passado indica uma modificação possível? Podemos dizer que sim. Os rostos filmados por Cozarinsky são como os primeiros planos de relógio descrito por Deleuze. Inclusive Luna Paiva, enquanto está sendo filmada, não para de se balançar lentamente de um lado para o outro. Pra lá, pra cá, pra lá, pra cá. Luna Paiva se transforma em pêndulo de relógio, transforma-se em movimento virtual de um tempo que passa. Seu movimento enfatiza a fórmula proposta para os retratos filmados por Cozarinsky: todo rosto é um relógio e todo primeiro plano de relógio é um rosto. Mas o que é um rosto? Deleuze responde:

[...]Un rostro es la complementariedad de una unidad reflejante y reflexiva y de un micromovimiento que determina una intensidad. ¿Eso es un rostro? Sí, es evidente que eso es un rostro. Llamaremos “superficie de rostrificación” a la unidad reflejante y reflexiva. Llamaremos “rasgos de rostridad” a los micromovimientos que entran en las series intensivas. Y diremos que el rostro es el producto de una operación de rostrificación por la cual la unidad reflejante y reflexiva subsume, se apropia de los rasgos intensivos que devienen desde entonces rasgos de rostridad. Y eso es un rostro: unidad cualitativa/serie intensiva. (DELEUZE, 2009, p.256, grifos do autor)<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Um rosto é a complementariedade de uma unidade refletora e reflexiva e de um micromovimento que determina uma intensidade. Isso é um rosto? Sim, é evidente que isso é um rosto. Chamaremos superfície de rostificação a unidade refletora e reflexiva. Chamaremos traços de rostidade aos micromovimentos que entram nas séries intensivas. E diremos que o rosto é o produto de uma operação de rostificação pela qual a unidade refletora e reflexiva subsume, se

Percebe-se que a definição de rosto para Deleuze é exatamente a mesma definição de primeiro plano de relógio, isto indica, e Deleuze deixa bastante claro no texto, que o primeiro plano de relógio é um rosto. Como já mencionado, o rosto é o relógio e o relógio é o rosto. Mas, se o primeiro plano também é o rosto, todos os primeiros planos são primeiros planos de relógio, ou melhor, todos têm as mesmas características dos primeiros planos de relógio, justamente porque o relógio mostrado em primeiro plano – como qualquer coisa mostrada em primeiro plano – se rostifica. Assim, todo primeiro plano primeiro é um rosto, consequentemente *unidade qualitativa/série intensiva*, isto é, qualidade e potência respectivamente. Em resumo, o rosto é uma superfície única que transmite uma qualidade, e, nessa superfície, existem possibilidades de variações infinitas.

Cada rosto possui uma singularidade, nunca em um rosto a superfície de rostificação e os traços de rostidade serão iguais. E nunca quem olha um rosto será capaz de decifrar o sentimento que deu origem aos movimentos expressivos e o que dele resulta, porque cada rosto é um segredo indecifrável. Podemos até sugerir o sentimento que supomos ver nele expresso, mas nunca passará de suposição, pois todo rosto encena e ficcionaliza. Até mesmo porque o próprio sujeito do rosto não é dono absoluto de suas expressões, seu rosto é cheio de tensões entre os sentimentos que ele quer, ou pensa dominar, e aquilo que ele realmente expressa. O sujeito não controla todos seus gestos e ações, aquilo que o move pode estar enterrado e inacessível no mais profundo de seu eu.

Nos retratos filmados por Cozarinsky, observa-se justamente a singularidade dos movimentos expressivos exteriorizados por cada um dos rostos. Observa-se que, em cada um deles, as variações das séries de micromovimentos faciais são diferentes. Em alguns, as mudanças de expressão e a passagem de um estado de espírito ao outro são mais evidentes, em outros parece quase não haver mudança. Para visualizar melhor o que estamos tentando expor, descrevo minhas impressões ao assistir três dos retratos, o primeiro é de Lautaro Delgado e Paola Scholten em *Luz de un cuerpo 1* e o segundo de Rafael Ferro em *Luz de un cuerpo 4*.

---

aproprias dos traços intensivos que se tornam desde então traços de rostidades. E isso é um rosto: unidade qualitativa/série intensiva.



Lautero Delgado e Paola Scholten (imagens 1,2,3,4,5,6,7,8): ele está em frente a uma parede branca e olha para baixo. Ao seu lado, um espelho duplica sua imagem, refletindo seu perfil. Ele levanta sutilmente o olhar, parece encarar alguém. Para quem ele olha? Logo seu olhar se desvia, olha para esquerda do quadro. Parece triste. Ele levanta a cabeça e a inclina para o mesmo lado que seu olhar. Olha para baixo por um instante e fecha os olhos.

Ela está em frente a uma parede branca e rugosa, ela olha para baixo. Sua mão segurando um cigarro invade o quadro, ela o traga e solta a fumaça com a cabeça inclinada para cima. Seu olhar é austero, parece enfrentar a câmera.

Ele tem a cabeça inclinada para a direita do quadro. Seu olhar parece ainda mais triste, a sensação é que uma angustia está crescendo dentro dele.

Ela abaixa a cabeça como se estivesse em continuidade com o plano anterior em que levanta a cabeça para soltar a fumaça. Ela parece encarar a câmera. Levanta novamente a mão com o cigarro e o observa. Seu rosto passa a sensação de uma certa dureza.

Ele esfrega os olhos e o nariz, tem a cabeça baixa, está chorando.

Ela ainda observa o cigarro, o traga. A luz mudou e a parede que antes parecia branca agora está acinzentada e é muita mais rugosa e deteriorada do que parecia anteriormente. Ela solta a fumaça e encara a câmera, sua imagem vai sumindo e se fundindo com a parede rugosa. Ela desaparece, resta a parede.

Ele ainda tem a cabeça baixa, percebemos pelo seu perfil no reflexo do espelho que uma lágrima pende na ponta de seu nariz. Fade to black. Fim da cena.

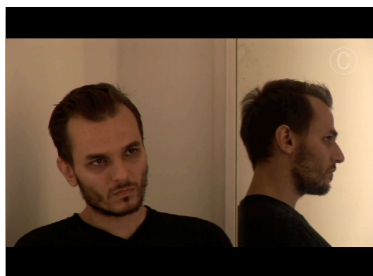


Imagem 1



Imagem 2

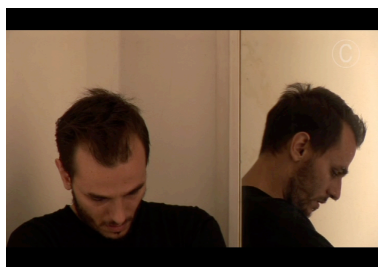


Imagem 3

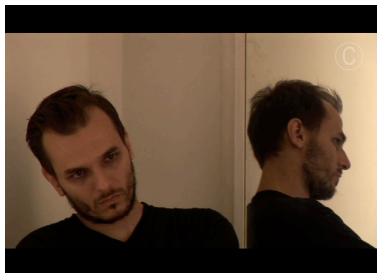


Imagem 4

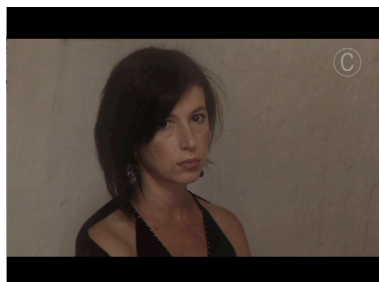


Imagem 5



Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8

Observo, nesses dois retratos, que os traços do rosto não parecem mudar significativamente, o que indica a mudança são os gestos e o olhar. Os olhos dele parecem refletir uma tristeza que vai se intensificando e os olhos dela refletem uma dureza sempre mais aguda.

Ela parece muito austera, ele vulnerável. Contudo, apesar das mudanças expressivas nos traços do rosto dele serem sempre muito discretas, ele chora, é então que se percebe que houve uma mudança: a intensificação da tristeza que se transformou em choro.

Vejamos agora como se comporta o rosto Rafael Ferro – o único que aparece sozinho no bloco-cena – para podermos comparar a diferença dos traços dele em relação aos de Lautero Delgado e Paola Scholten.

Rafael Ferro (imagem 9,10,11,12): ele está em frente a um fundo cinza azulado. A sombra marcada em seu rosto não permite enxergar dentro de seus olhos, tornando-os parecidos com dois buracos negros. Sua boca está um pouco contraída, ele engole uma saliva angustiada. Sua boca vai se contraindo um pouco mais, é uma contração sutil. Engole angústia novamente. Inesperadamente uma lágrima escorre de seu olho esquerdo e vai percorrendo sua face, ele a deixa cursar se caminho. Ela passa pelo nariz, para na parte superior de sua boca por um instante, então continua seu percurso e desce até o lábio inferior. A língua sai fora da boca, tímida, e tenta limpar a lágrima do lábio. As mãos esfregam a boca, secam o que ainda restava da lágrima. Ele esfrega os olhos algumas vezes, a imagem fecha em uma tela preta. Fim da cena.

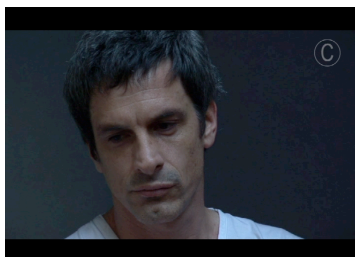


Imagem 9

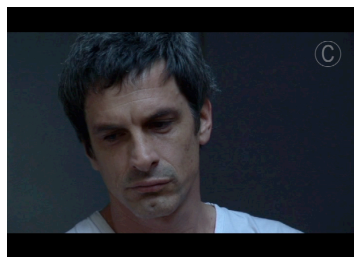


Imagem 10

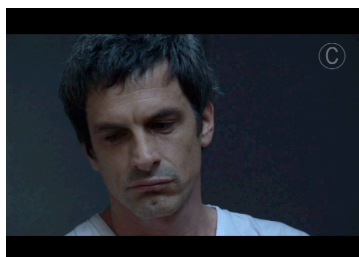


Imagem 11

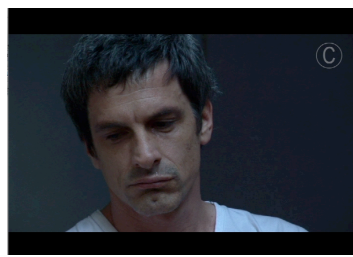


Imagem 12

Percebe-se, em Rafael Ferro, que os traços de rostidade são mais visíveis do que em Lautaro Delgado e Paola Scholten. Percebe-se, em seu rosto, mais claramente o movimento da passagem de seus estados. É mais visível a intensificação de sua angustia crescendo junto às mudanças expressivas. O que me faz pensar que seu rosto expressa um nível maior de traços de rostidade, enquanto os de Lautaro Delgado e Paola Scholten expressam um nível maior de superfície de rostificação, sempre tendo em vista que um rosto possui ambas características, pois elas são inseparáveis, mas cada um as expressa a seu modo e em níveis diferentes.

Não é uma tarefa fácil visualizar as mudanças que se traçam em um rosto, pois elas não necessariamente são visíveis. Os traços de rostidades, como já mencionamos anteriormente, são movimentos virtuais, eu posso ver seus reflexos nas microexpressões que se manifestam em um rosto, mas nunca apreender a totalidade desses movimentos e a mudança que eles implicam. Isso se dá não apenas porque, na maioria das vezes, elas são muito sutis, mas porque o rosto muda o tempo todo, porque o tempo passa o tempo todo.

É isso o que esses retratos filmados por Cozarinsky fazem ver, um tempo que passa e modifica. Estar diante deles é como estar diante de uma ruína em estado constante de deteriorização. Os rostos filmados por Cozarinsky nos permitem ter a sorte de poder enxergar, ainda que minimamente, o processo de transformação e de arruinamento desses rostos. Ele nos coloca diante da ruína que é um corpo, que é um rosto. Dá a ver, mesmo que virtualmente, o tempo e a duração em todo seu movimento de transitoriedade e modificação. E transfigura esses rostos que deixam de ser o rosto de alguém e passam a ser relógio, tempo, duração, modificação, rostidades, paisagem humana.

Esses rostos são atores, mas, dentro dos blocos-cena, eles são apenas rostos. Sua identidade é temporariamente deslocada, não vejo ali, por exemplo, o ator Gonzalo Heredia e a atriz Luna Paiva, mas figuras anônimas, sem identidade. O olhar se desloca do sujeito para o reflexo virtual das microexpressões de sentimentos desprendidas de seu rosto e da qualidade deles refletida. Jean-Luc Nancy, no livro *La mirada del retrato*, afirma que um retrato não consiste apenas em revelar um possível “eu” do retratado, mas a tensão que resulta do processo tentar expor esse “eu”.

El “desvelamiento” de un “yo” no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces

reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo<sup>38</sup> afuera. (NANCY, 2006, p.16, grifos do autor)<sup>39</sup>

Desse modo, as mudanças de expressão nos rostos de *Luz de un cuerpo* exibem, justamente, a tensão do sujeito que está para ser “revelado”, ou que está para “revelar-se”. É por isso que quando os vemos o que fazemos não é desvelá-los, mas tentar desvelá-los. É por isso que, diante deles, surgem perguntas: o que foi que passou agora por seu pensamento e o fez contrair levemente a sobancelha? Por que ela não para de se balançar levemente de um lado para o outro como se fosse o pêndulo de um relógio? Por que a testa dessa mulher se enrugava algumas vezes? O que a fez enrugar a primeira vez é a mesmo sentimento ou pensamento que a fez enrugar da segunda ou da terceira vez?

---

<sup>38</sup> Traduzi aqui a observação feita pela tradutora para o espanhol em relação a palavra *sacar* (que traduzi para o português com o sentido de tirar para fora, fazer sair) tradução do verbo francês *tirer* que possui no texto de Nancy um sentido duplo que não é alcançado pela palavra espanhola “sacar” e tampouco pela portuguesa “tirar”. Ela comenta: “se traduz por *sacar* o verbo francês *tirer*, empregado com singular frequência durante todo o livro, e em geral colocando em jogo, ainda que em um nível de superfície, seu significado mais habitual: “tirar”, “fazer sair”, e também “extrair”. Mas o verbo *tirer* tem, também, um significado que corresponde a um dos numerosíssimos significados da palavra castelhana *tirar*, que o Dicionário da real academia espanhola define em oitava lugar como: “traçar linhas ou raias”. Contudo, na maior parte dos casos, a tradução literal por *tirar* seria absolutamente errônea, porque este vocábulo castelhano não inclui entre seus significados aquele de *sacar*, etc., que é o único pontualmente apropriado para compreender a grande maioria das orações em que ele aparece. Desse modo, o leitor terá que levar em conta que, em geral, quando se usa este último verbo o autor está fazendo uma alusão velada, mas muito insistente, ao ato de “traçar linhas ou raias”. Em certos casos, não obstante, se considerou necessário inserir o termo francês entre parênteses; em outros, foi inevitável traduzir de forma literal.”

<sup>39</sup> O “desvelamento” de um “eu” não acontece apenas colocando essa exposição em obra e em ato: pintar ou figurar já não é então reproduzir, e nem tão pouco revelar, mas produzir o *exposto-sujeito*. Produzi-lo: conduzi-lo adiante, fazê-lo sair.

Tentamos descobrir o que essas feições poderiam revelar, mas a única coisa que conseguimos são perguntas sem respostas. A única coisa certa é que deles algo reflete, não é a toa que Cozarinsky intitula esses blocos-cena de *Luz de un cuerpo*. A luz é aquilo que nos permite ver, fisiologicamente precisamos dela para enxergar. Mas a luz é também aquilo que reflete, *Luz de un cuerpo* é um corpo e um rosto que reflete. É uma superfície refletora e reflexiva, nos dá a ver nesses corpos e em seus rostos qualidades possíveis, tristeza e melancolia, é o que eles dão a ver, ou pelo menos é isso que eu vejo, é isso que eles me refletem.

Também vejo nesses rostos aquilo que vejo em todos os Blocos-cena. Eu já me referi a isso no início do texto. Vejo a memória, a ruína, o esquecimento, a morte e a sobrevivência (da imagem, dos seres, das coisas). A memória está cravada nesses rostos, em cada ruga que vejo naqueles que as possuem, e nas rugas que vejo virtualmente nos que não as possuem ainda, mas virão um dia a possuir, porque seus retratos não nos deixam esquecer que o tempo está passando, e seu corpo vai consequentemente se arruinando, vai os levando em direção ao inevitável, à morte e à ausência. Mas, ao mesmo tempo, esses rostos estão fixados na superfície da tela e por isso sobrevivem. Serão sempre esses retratos filmados que refletem alguma coisa para alguém que os enxergar um dia.

## 6 ZWEIG: A RUÍNA, O ARQUIVO E O FANTASMA



Imagem 1

### Declaração

Antes de deixar a vida, de livre vontade e juízo perfeito, uma última obrigação se me impõe: agradecer do mais íntimo a este maravilhoso país, o Brasil, que propiciou a mim e à minha obra tão boa e hospitaleira guarida. A cada dia fui aprendendo a amar mais e mais este país, e em nenhum outro lugar eu poderia ter reconstruído por completo a minha vida, justo quando o mundo de minha própria língua se acabou para mim e meu lar espiritual, a Europa, se auto-aniquila.

Mas depois dos sessenta anos precisa-se de forças descomunais para começar tudo de novo. E as minhas se exauriram nestes longos anos de errância sem pátria. Assim, achei melhor encerrar, no devido tempo e de cabeça erguida, uma vida que sempre teve no trabalho intelectual a mais pura alegria, e na liberdade pessoal, o bem mais precioso sobre a terra.

Saúdo a todos os meus amigos! Que ainda possam ver a aurora após a longa noite! Eu, demasiado impaciente, vou-me embora antes.

Stefan Zweig

Petrópolis, 22.II.1942<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Carta de suicídio de Stefan Zweig. Traduzida por André Vallias. Disponível no site da Casa Stefan Zweig, In:

*Zweig*<sup>41</sup> tem início com a imagem de uma fotografia (Figura 1), imagem de uma imagem: o retrato do escritor austríaco Stefan Zweig registrado pela câmera de Cozarinsky. A face de Zweig permanece muda diante de nossos olhos nesse pequeno instante de silêncio que temos diante de sua imagem e que nos permite entrar em contato com a expressão de seu rosto: os olhos que olham a câmera fotográfica e os lábios que para ela abrem um sorriso. Trata-se do mesmo olhar e do mesmo sorriso que, transformados em um plano do filme de Cozarinsky, agora olham e sorriem para seus espectadores, os quais, ao percorrerem a imagem com os olhos, deparam-se com um nome e uma data logo abaixo do retrato: Stefan Zweig, 1881-1942. As datas nos fornecem um dado, elas anunciam que o rosto naquele retrato está morto e é por isso que a escolha dessa face sorridente parece-me um tanto mórbida, assim como todas as fotos de faces sorridentes que aparecem em túmulos alhures, elas parecem sorrir da própria morte.

Contudo, esse sorriso é também uma imagem libertadora, pois Zweig escreve em sua carta de suicídio que, cansado demais, decide encerrar sua vida enquanto ainda consegue manter a cabeça erguida. Ele quer libertar-se dos anos de perseguição sofridos e das possíveis perseguições vindouras. Determinados, ele e sua mulher Lotte fecham os olhos e, por trás dessas pálpebras que nunca mais se abrirão, desvela-se não um gesto de covardia, mas um gesto político. Zweig e Lotte fecham os olhos para um mundo que, em plena Segunda Guerra Mundial, vive dias de atrocidades inimagináveis, e desse gesto emana um traço que poderá levar aqueles mais sensíveis (pois é sempre necessário sensibilidade) a abrirem os olhos para enxergar a ruína desse mundo que eles viram.

Essa primeira imagem, portanto, nos abre caminho para começarmos a entender que *Zweig* é um filme que fala sobre e com fantasmas. Trata-se de um filme que dialoga com um interlocutor que nunca responderá, mas cuja supressão do ato da fala não o torna menos ativo. É um interlocutor que se manifesta através de seus rastros, e esses

---

[http://www.casastefanzweig.org/sec\\_texto\\_view.php?id=16](http://www.casastefanzweig.org/sec_texto_view.php?id=16). Acessado em 12 de julho de 2012.

<sup>41</sup>*Zweig* foi produzido em 1998 para a coleção *Un siècle d'écrivains*. A coleção foi exibida pelo canal francês *France 3* de 1995 a 2001 e conta com cerca de 260 filmes sobre os principais escritores do século XX. Para essa mesma série, Edgardo Cozarinsky dirigiu *Italo Calvino* lançado em 1995.



por sua vez são revelados pelos arquivos selecionados por Cozarinsky, porque, como afirma Derrida: "[...] Nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro [...]"(DERRIDA, 2012). O rastro é tudo aquilo que emana de alguma coisa, que se desprende dessa coisa e resta. Todo rastro é um resto e o arquivo começa justamente aí onde o rastro vira resto e toma consciência de sua finitude e de seu possível desaparecimento.

É dessa consciência da finitude que surge a urgência da preservação, pois perceber que tudo um dia se deteriora e que tudo é transitório, ou seja, tomar conhecimento da ruína, é uma das tantas possibilidades para a compreensão do arquivo<sup>42</sup>. Deste modo, temos que a necessidade de arquivar é também uma necessidade de preservar os restos dessas ruínas antes que seu desabamento total apague qualquer vestígio de sua existência. É por isso que o gesto de Cozarinsky, ao resgatar os arquivos de Zweig, é o gesto de um ruinólogo que procura olhar para os restos daquilo que já foi, enxergando neles o que permanece e o que ainda está por vir. Vejamos através de uma cena de *Zweig* como essas relações estão manifestas:

O plano enquadra uma fotografia de Stephen Zweig sentado no que se supõe ser o jardim de sua casa em Petrópolis (Imagem 2). Narrador: "*Dois anos antes de sua morte, em 1940, já no exílio, tinha decidido escrever suas memórias*".



Imagem 2

---

<sup>42</sup>Ao longo do texto, estaremos junto ao livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, de Jacques Derrida procurando entender as diversas nuances manifestas em uma ideia e um conceito de arquivo. Tendo sempre em vista, como afirma Derrida, que não existe um conceito *arquivável* de arquivo, bem como nenhum conceito deveria ser arquivável, de forma a possibilitar que eles estejam sempre suscetíveis a novas possibilidades de definições.

Plano enquadrando a capa da autobiografia de Zweig intitulada *Le Monde D'hier, souvenirs d'un européen* (Imagem 3). Narrador (uma voz diferente da que ouvimos até aqui, ela será a voz de Zweig quando os trechos da autobiografia são lidos): “*Tentemos encontrar uma pista*”.



Imagem 3

Uma mão abre o livro na página do prefácio (Imagem 4). Narrador (uma voz diferente da que ouvimos até aqui, ela será a voz de Zweig quando os trechos da autobiografia são lidos): “*Nunca dei tanta importância a minha pessoa ao ponto de sentir o desejo de contar aos outros as pequenas histórias da minha vida*”.

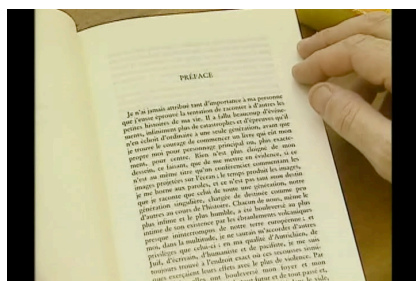


Imagem 4

O plano subsequente mostra uma foto de perfil de Zweig do lado direito da tela, enquanto o narrador continua lendo um trecho do prefácio. Do lado esquerdo, gradualmente aparece outra foto do perfil de um Zweig mais jovem (imagens 5, 6, 7,8): “*Foram precisos muitos eventos, infinitamente mais catástrofes e sofrimentos que acontecem normalmente a uma geração, para que eu encontrasse a coragem de*

*começar um livro que tivesse meu próprio eu como personagem principal”.*

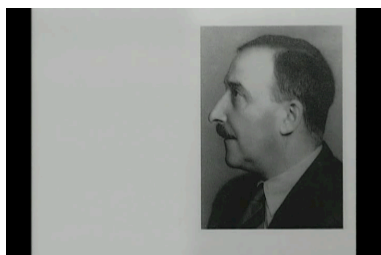


Imagem 5

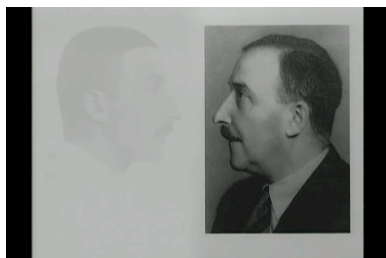


Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8

O que primeiro chama a atenção na cena descrita é que, ao abrir o prefácio da autobiografia, o narrador diz procurar uma pista. Mas o que exatamente ele estaria procurando? Seria a pista, o rastro? Provavelmente sim. Cozarinsky, como um detetive, investiga a história de Zweig tentando desvendar seus segredos. Quem seria aquele homem para além de sua figura pública? Quais suas dores? Que afecções tão profundas o atingiriam a ponto de ele tirar a própria vida?

É patente na história de Zweig, e isto fica evidenciado em sua autobiografia, que ter passado por duas grandes guerras destruiu pouco a pouco sua fé na humanidade. No entanto, ele não abandonou o mundo antes de deixar registrado seu testemunho. Não estaria, assim, seu gesto impregnado da mesma necessidade daquele de Cozarinsky? Isto é, uma vontade de arquivo, uma necessidade de dar testemunho e de não deixar que sua catástrofe, que também é a catástrofe de outros e do mundo, fosse apagada?

O segundo aspecto que chama a atenção na cena é a montagem feita com o rosto de Zweig, na qual seu “eu” mais jovem vai surgindo diante de seu “eu” mais velho. O rosto mais velho vai, assim, olhando

para seu passado, que vai surgindo em seu presente como um fantasma. Essa cena é bastante emblemática e traduz como a memória de Zweig vai em busca de seus fantasmas e como eles, pouco a pouco, vão reaparecendo para assombrá-lo e encará-lo de frente. Zweig se encara, Cozarinsky encara Zweig, e ambos encaram a História da ruína de um mundo degradado, de onde eles vão juntando e sistematizando os restos, que aos poucos vão configurando um arquivo. Esse arquivo parte dos rastros de um sujeito: Zweig, fazendo um trajeto que leva do acontecimento de uma memória íntima para uma memória do mundo.

Agora, para desenvolvermos melhor a operatividade do arquivo em Zweig, retomamos Derrida. Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (DERRIDA, 2001), ele afirma que para um arquivo existir é necessário, antes de tudo, de um meio de impressão, de um lugar de consignação e de um poder que o tenha sob sua guarda. Tendo em vista essas questões, levantamos um ponto importante: o que representaria a figura de Cozarinsky para esse filme que, ao mesmo tempo em que se constitui de arquivos, torna-se ele mesmo um arquivo? É preciso ter conta os arquivos utilizados para compor o filme, e considerar que eles são restos que já foram consignados, selecionados e armazenados, ou seja, já passaram por um processo de corte, e foram eleitos para restar. Cozarinsky provavelmente os obtém em instituições como museus e cinematecas, lugares onde pessoas escolhidas por serem qualificadas para fazer o trabalho de seleção já os tocaram.

Sendo assim, as imagens de arquivo dentro de *Zweig* sofreram dois cortes e se sujeitaram a duas autoridades simultaneamente. A primeira, como já mencionado, é relativa à instituição que os conserva; e, a segunda, é relativa à seleção e à montagem coordenadas por Cozarinsky, que as transforma em outro arquivo, um *filme arquivo*, no qual os rastros são remontados e retornam diferentes, pois o contato do cineasta os toca e transforma.

Para melhor ilustrar a relação de poder que permeia e permite o arquivo, Derrida vai às origens etimológicas da palavra, sendo que uma delas passa pela palavra grega *Arkhé*, que designa, ao mesmo tempo, começo e comando, ou seja, origem e lei. Assim, todo arquivo seria uma premissa para se configurar um documento, seja qual for o seu formato, inclusive a memória e o inconsciente funcionariam dessa mesma maneira, a partir de uma origem, mas também a partir de uma autoridade.

A origem em *Arkhé* estaria contextualizada no sentido de “lugar de origem”, mas também como a origem em si, ou seja, como o arquivo foi produzido e a partir de que. E aqui são levantadas duas questões:

porque, se me indago sobre o próprio conceito de origem, percebo que ele mesmo se encontra em uma zona crítica? Afinal, como saber o que determina uma origem? Primeiramente, não se deve pensar a origem como um fundamento primordial das coisas, mas sim como um processo que jamais parte de um estado puro. Uma origem está sempre contaminada, como bem o coloca Walter Benjamin em *A origem do drama trágico alemão*:

"Origem" não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com sua pré e pós-história [...] (BENJAMIN, 2005, p.32).

Considerando as palavras de Benjamin, entende-se que a origem contém em si mesma uma anterioridade e um porvir. A origem transmite uma sensação de começo, pois está ligada a um movimento de esquecimento: é preciso esquecer a coisa para que ela retorne. Mas, mesmo dentro desse esquecimento, sua história anterior não deixa de existir, e, por mais complexo que seja determinar essa pré-história, ela está sempre lá. É por isso que a origem não é determinada por fatos, sendo aí justamente onde se instala o problema de pensar um arquivo originário, pois ele precisa, como afirma Derrida, ser determinado por um começo e por um suporte de inscrição que o permita ser averiguável factualmente, o que vai de encontro ao conceito de origem ilustrado aqui. Derrida não fica alheio a este fato, como veremos a seguir.

Contudo, antes é importante o retorno à gênese da palavra arquivo exposta pelo autor, quando este instala seu sentido no *Arkheion* grego, pois desta definição derivará relações determinantes para continuarmos pensando sobre o conceito de arquivo. Os *Arkheions* eram casas onde habitavam os magistrados, denominados arcontes, e onde eram consignados os documentos oficiais. Os arcontes regiam as relações dos documentos sob sua guarda, reunindo-os, classificando-os e ordenando-os. Estaria assim configurada o que Derrida denomina *função arcôntica do arquivo*, que está intrinsecamente ligada ao que ele classifica como poder de consignação, um poder que tem a tarefa de manter o arquivo estabilizado e ordenado em uma unidade e configuração ideal. Percebe-se, deste modo, que o arquivo está sempre permeado por um processo seleção que implica necessariamente em exclusão, pois, se uma coisa é eleita, é sempre em detrimento de outra que não o foi, assim um arquivo contém em sua essência uma falta.

Derrida insiste em enfatizar a relação do arquivo com a autoridade para reforçar o fato de que ele nunca é neutro, daí o porquê de ele negar que o arquivo possa surgir de um ato espontâneo da memória em que seus elementos ressurgam tal qual foi em seu acontecimento original: "Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar na falta originária e estrutural da chamada memória" (DERRIDA, 2001, p.22). O arquivo, sob esse ponto de vista, funcionaria como uma espécie de prótese da memória: aquilo que ela quer esquecer, aquilo que querem que ela esqueça, pode eventualmente ser recuperado. Mas é fundamental que tenhamos consciência de que esse arquivo já foi tocado, pois isso é essencial a um despertar crítico em relação a ele.

E é justamente a relação do arquivo com a origem, com o esquecimento e com a falta, o lugar de onde Derrida aponta para a psicanálise freudiana como um dos fundamentos essenciais para pensar o arquivo. Para Freud, os processos de anamnese também nunca partem de uma origem pura. As lembranças advindas do inconsciente não se reconfiguram em imagens que remetem exatamente à imagem original daquilo que se está rememorando, ao contrário, para Freud, a maioria de nossas lembranças são cenas montadas pelo nosso inconsciente através dos rastros de memórias ali armazenados, e, com esses rastros, criamos pequenas ficções que mantêm relação simbólica com os fatos reais aos quais essa lembrança está ligada.

Certas lembranças, porém, simplesmente nunca retornam, estão fadadas a permanecerem como uma falta que produz reflexos através de um sintoma, cuja causa pode não vir a ser descoberta jamais. Por exemplo, no último parágrafo do prefácio de sua autobiografia, Zweig escreve sobre as circunstâncias em que ele se encontra ao escrever suas memórias e problematiza justamente o fato de que, por motivos de força maior, é obrigado a escrever sobre si sem nenhum suporte que facilite o acesso às suas lembranças, de modo a deixar que a memória as atualizasse segundo suas próprias regras:

Tenho consciência das circunstâncias desfavoráveis, porém extremamente características para nossa época, nas quais procuro narrar essas minhas recordações. Escrevo-as em plena guerra, escrevo-as no estrangeiro e sem o menor auxílio, de memória. Não tenho à mão nenhum exemplar de meus livros, notas, cartas de amigos, no meu quarto de hotel. Em nenhuma parte posso pedir informações, pois no mundo inteiro o correio está interrompido de um país para o outro ou sujeito à censura. Vivemos tão separados uns dos outros como em séculos passados, antes da invenção do correio, do navio a vapor, da estrada de ferro e do avião. De todo o meu passado, não tenho, pois, comigo senão o que trago no cérebro. Tudo o mais neste momento é para mim intangível ou está perdido. Mas a boa arte de não deplorar o perdido, a nossa geração aprendeu-a a fundo, e talvez a falta de documentos e de pormenores seja até de vantagem para este meu livro. Não considero a nossa memória um elemento que simplesmente por acaso conserva umas coisas e por acaso perde outras, mas sim uma força que cientemente ordena e sabiamente exclui. Tudo o que esquecemos de nossa própria vida, verdadeiramente há muito já estava condenado por um instinto interior a ser esquecido. Só o que quer ficar conservado, tem direito de ser conservado para os outros. Por isso, recordações, falai e escolhei vós, em vez de o fazer eu, e daí ao menos um reflexo da minha vida antes que ela submerja nas trevas! (ZWEIG, 1960, pp. 125,126).

O que Zweig escreve está diretamente ligado à compreensão do funcionamento da memória segundo a psicanálise freudiana e sabemos que Zweig não estava alheio às teorias de Freud, inclusive no filme, Cozarinsky menciona a mútua admiração e a troca de correspondência entre eles. Ora, fica evidente, nas palavras de Zweig, primeiramente o papel do arquivo enquanto material de pesquisa que fornece pistas à memória, mas também como a própria memória carrega em si aquilo que Derrida define como poder arcôntico, ou seja, a própria memória exerce sobre o sujeito um poder de seleção e exclusão. Em segundo lugar, observa-se que Zweig acena para uma das principais, senão a principal função do arquivo, isto é, a necessidade da preservação em decorrência de um desejo de se abrir ao futuro.

Vejam, então, primeiramente temos que o gesto do arquivista é também um gesto de destruição, já que arquivar uma coisa implica em não arquivar outra, ou seja, é um processo de seleção entre aquilo que se escolhe para permanecer e aquilo que se escolhe para deixar esquecer. Assim, não existe arquivo sem uma pulsão de destruição. Freud define a pulsão morte como uma pulsão que possui três nomes: morte, agressão e destruição. Essa pulsão é tudo aquilo que vai contra o arquivo, que tenta se esquivar da consignação. Segundo Freud, essa é uma pulsão que trabalha em silêncio, sem deixar rastros, por isso é uma pulsão *anarquívica*. Se manifestando de forma silenciosa, ela se faz sintoma, mas é impossível de ser identificada, já que destrói seus traços antes mesmo de eles chegarem a se formar. Tendo em vista essas questões, quando nos referimos à pulsão de destruição em relação ao arquivo, estamos nos referindo àquilo que, no processo de seleção e consignação do arquivo, é deixado para ser esquecido, e, por isso, destruído.

Em segundo lugar, temos que aquilo que fica, aquilo que resta, resta menos do que para anunciar o passado, resta para anunciar o futuro. Dentro do filme de Cozarinsky, temos essas duas operações, sendo que primeiramente ele opta por Zweig, logo exclui as outras possibilidades. Escolhido quem terá seus rastros impressos no filme, ele entra em seus arquivos e neles faz o corte, ou o recorte. Assim, os rastros de Zweig são transformados em imagens cinematográficas e ele passa então a ser outro, não mais o Zweig autor de sua autobiografia, mas um Zweig reinventado por Cozarinsky.

O recorte de Zweig feito por Cozarinsky é o que ele deixa como rastro que se dirige à memória futura. Uma necessidade parecida com a que impulsiona o próprio Zweig a escrever sua autobiografia. Sendo assim, tanto em Cozarinsky como em Zweig, existe uma vontade de remexer o passado para possibilitar que ele se manifeste no presente e



possa vir a se abrir ao futuro, e essa necessidade é justamente o que Derrida define como Mal de arquivo:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, a atributo, “*em mal de*”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder em paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia de retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo (DERRIDA, 2001, p.118).

Mal de arquivo é uma vontade de memória, vontade de não deixar esquecer, de procurar o arquivo e infinitamente lembrar. E se o arquivo toca o mal radical, é porque não quer que esse mal seja esquecido, mas que seja infinitamente lembrado e levado para o futuro, pois o arquivo, como já dissemos, implica um futuro, um porvir. É uma promessa para o futuro de um eterno lembrar.

Sendo assim, voltemos a lembrar de outra cena de *Zweig*. No início do filme, a câmera enquadra fotos dos jornais da época em que ele e sua esposa se suicidaram e onde está ilustrada a cena do suicídio. Uma voz over descreve os objetos dispostos em um criado-mudo ao lado da cama do casal morto. A câmera percorre os recortes de jornais que formam uma espécie de mosaico do acontecimento até chegar às cartas de adeus. Abre-se o ângulo da câmera e vemos mãos que manuseiam os papéis em cima da mesa, revela-se uma quantidade razoável de jornais e fotos de Zweig ali coletadas, revela-se o arquivo (imagens 9, 10, 11, 12, 13).

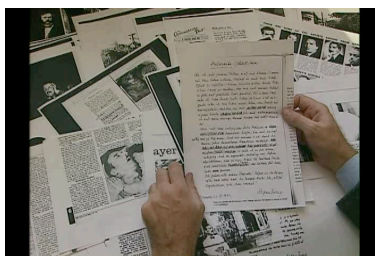


Imagem 9



Imagem 10

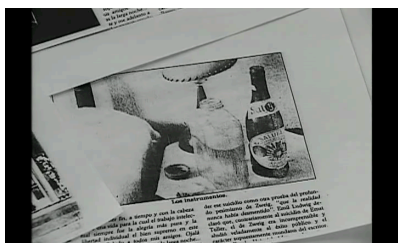


Imagem 11

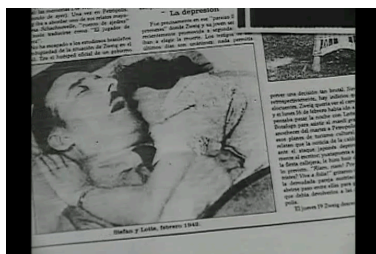


Imagem 12



Imagem 13

Dentre todos os registros ali exibidos, contudo, é impossível ficar imune a um deles, e certamente não é por acaso que Cozarinsky o revela em planos detalhe: trata-se das imagens do casal morto imobilizado em seu último momento. Observa-se, no entanto, que existem duas imagens diferentes dessa cena: na primeira delas, eles estão deitados um ao lado do outro e suas mãos estão unidas, enquanto, na segunda, Lotte está abraçada a Zweig e seu rosto está encoberto pelo dele. É evidente que, em algum momento, os corpos foram mexidos, impuseram a eles uma pose, possivelmente para que aparecessem nos jornais de forma menos

cruel, o efeito obtido foi uma certa romantização da cena, ressaltada principalmente pelas mãos dadas.

A mudança dos corpos revela a montagem, denuncia o dispositivo da história como construção, oferece uma pequena pista de que é impossível existir uma única versão da história. Afinal, qual seria a verdadeira posição final desses corpos? A questão é que não existe posição final porque a história é móvel, a cada vez que essas imagens ressurgirem no tempo, elas serão diferentes. Assim como o próprio filme de Cozarinsky o fez e agora, nesse presente em que as vemos, o que fica é a boca semiaberta de Zweig que parece prestes a dizer alguma coisa a Lotte, entretanto, de sua boca nada mais será dito. A palavra se encerra neste gesto paralisado.

Mas estaria Zweig subtraindo-se ao arquivo quando escolhe não dizer? Não, porque de sua boca semiaberta nesse sussurro silencioso a sua esposa fixado em sua última imagem surge um desejo de memória, e no desejo de memória um desejo de vida. Nessa imagem, vemos um dizer que é impedido de dizer, uma palavra sufocada e reprimida pelo mal radical. Esse mal que arruína o arquivo é o oposto da história a contrapelo de Benjamin, a qual revela o que existe de podre e de ofuscado por trás da história contada pelos grandes feitos. Estes por sua vez são como compilações arquivísticas, ordenadas e expostas como se a história coubesse dentro de suas delimitações e em uma unidade ideal, quando a própria noção de unidade da história é questionável, pois, por trás dela, existem processos heterogêneos, diversidades, subjetividades. Essa falsa unidade da história é também a falsa unidade do arquivo: é por trás dela que se escondem os restos de tudo o que foi deixado de fora e forçosamente apagado. E é da necessidade de recuperar esses restos, de fazer a memória encoberta vir à tona que surge a impaciência absoluta por um desejo de memória.

Mas que arquivo é esse que nos mostra de forma tão dura e até mesmo cruel essa imagem de morte? A foto do suicídio contém em si aquilo que Derrida define como *arquivos do mal*. Ela contém toda bestialidade das guerras que assolaram e assolam o mundo. Zweig se suicida cansado e descrente com as atrocidades cometidas durante as duas grandes guerras. Sua boca semiaberta parece querer falar, mas um cadáver não fala, é a voz suprimida, dissimulada e recalcada nesses arquivos do mal.

Zweig vê o suicídio como única alternativa para si diante da intolerância e da impossibilidade de viver em um mundo arruinado por duas guerras mundiais, e da imprevisibilidade de um recomeço, de melhora, de esperança no mundo. Deste modo, tirar a própria vida é um

gesto que contém em si potência maior do que qualquer dizer, pois nele permanece uma palavra por vir que nunca será ouvida, mas que justamente por não dizer, contém em si a possibilidade de todas as palavras possíveis. Desses dois cadáveres reverberam palavras fantasmas.

Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) escreve sobre os sobreviventes e as testemunhas que presenciaram os acontecimentos dos campos de concentração. Diz que existiam duas tendências: os que sobreviviam e queriam relatar as atrocidades ali ocorridas, e aqueles que optavam por se calar. Aqueles que optavam por falar sentiam a necessidade, enquanto sobreviventes, de testemunhar em nome daqueles que não sobreviveram. Eram como vozes que não deixariam esquecer as milhares de vidas ali roubadas, suas palavras formariam o arquivo que não deixaria morrer as lembranças dessas vidas. Mas o que Zweig e Lotte fazem é ainda mais radical, pois ao invés de dar seu testemunho em palavras, eles testemunham com a própria vida: seu suicídio é um gesto que carrega consigo o testemunho de todas essas mortes.

Na carta de suicídio, Zweig diz que não pode reconstruir sua vida agora que o mundo de sua língua está perdido. Curioso perceber que ele não usa a palavra *pátria*, mas a palavra *língua*. A pátria para ele seria então o lugar da língua. E, se tendo perdido a pátria, ele perdeu a língua, tendo perdido a língua, como poderia dar seu testemunho? Assim decide emudecer-se na morte, mas de sua boca semiaberta vemos o porvir, que continuará sempre porvir, que nunca chegará ao ato da fala, que permanecerá como potência.

É como se a boca de Zweig anunciasse (e aqui cito novamente Derrida): "no futuro lembre-se de lembrar do futuro" (DERRIDA, 2001). O que essa frase implica é justamente o não esquecer, pois lembrar de lembrar do futuro, quer dizer "lembre-se de cuidar do futuro", olhar para trás, olhar para o mal radical e lembrar-se que isso pode vir a ser o futuro. Olhar para trás sempre em vista de olhar para frente. Assim, Derrida institui ao arquivo um caráter messiânico, porque dar vida a imagens que estavam temporariamente "apagadas", esperando para serem recuperadas, é fazer delas um fantasma que retorna, um efeito que se abre a uma nova superfície, e possibilita que a história se reconfigure e em cada fragmento de memória resgatado.

## 7 OBJETOS, IMAGENS E GESTOS HISTÓRICO-CRÍTICOS

Tudo o que nos tocou jamais nos deixa. Talvez por isso ao pensar Cozarinsky a memória me devolveu Fábio Mauri, artista italiano, que eu havia conhecido e estudado anos atrás, e cujas obras sobre a violência física e ideológica praticada pelos partidos fascistas antes e durante da segunda guerra mundial haviam particularmente me impressionado. O trabalho de Mauri estava dormente em algum lugar de minha memória quando foi despertado através das imagens de Cozarinsky. Não me lembro exatamente como aconteceu, mas esse despertar começou a configurar-se a partir dos filmes em que Cozarinsky assim como Mauri trabalha com a memória da segunda guerra mundial. Decidi verificar se eu ainda possuía algum material sobre Mauri, e reencontrei, então, na velha mala de couro cheia de textos esquecidos, algumas coletâneas de ensaios e críticas sobre sua obra. Lendo esse material senti que precisava escrever sobre ele.

A princípio, escrevi um ensaio sobre uma performance de Mauri chamada *Hebréia*. Cozarinsky ainda não estava incorporado ao texto, mas nunca deixou de ser uma presença latente durante o processo de escrita. Após alguns meses, com o ensaio sobre *Hebréia* já delineado, mas ainda aberto, comecei a procurar aquilo que já estava, de certa forma, encontrado, mas ainda não totalmente descoberto: o porquê de Cozarinsky despertar Mauri. Queria ir além da coincidência de tema, para encontrar uma coincidência na forma como eles operam esse tema. Desse modo, o texto que se segue foi elaborado em tempos de escrita diferentes, por isso, ele se divide em duas partes: na primeira me debruço sobre a performance de Mauri; e, na segunda, teço uma intercessão entre ela e o filme *Guerra de um homem só*, trabalhando sobre essas duas visões em torno do período da segunda guerra mundial. Duas visões que possivelmente nunca se encontraram, mas que, a meu ver, coincidem no modo como tem no centro nevrálgico de sua operação criadora fazer emergir a partir do sujeito e da imagem uma leitura crítica da história.

## 7.1 *Hebreia*



Imagem 1: *Hebréia*, 1971

Ebreia può essere un debito pagato oggi a un tempo oggi chiuso. Può darsi. Quando (1945) anch'io mi trovai di fronte al totale storico di un'operazione intellettuale fondata su un elaborato sistema di "falsi". Comunque il razzismo l'ho visto riproporsi in varianti che già avevano prodotto il male ad uno stato raramente così puro<sup>43</sup> (MAURI, 2014).

Em outubro de 1971, nas instalações da galeria Barozzi em Veneza, Fabio Mauri encena pela primeira vez a performance/instalação *Hebréia*<sup>44</sup>. A obra consistia em dispor em uma sala da galeria diversos objetos aparentemente banais, denominados por Mauri objetos-

---

<sup>43</sup>Hebréia pode ser uma dívida paga hoje a um tempo hoje fechado, pode ser, quando (1945) eu também me encontrei em frente à totalidade histórica de uma operação intelectual fundada sobre um elaborado sistema de "falsos". De qualquer modo o racismo, eu o vi se reproduzir em variáveis que já haviam produzido o mal, mas raramente em um estado assim puro. Tradução minha.

<sup>44</sup>A performance também foi realizada em outras ocasiões e é possível conferir seu registro em vídeo durante a XLV Bienal de Veneza, 1993, disponível em <<http://www.fabiomauri.org/it/performance/ebrea.html#prettyPhoto>>

escultura<sup>45</sup>. Os objetos a princípio parecem apenas peças do cotidiano deslocados de qualquer contexto temporal, espacial e histórico, contudo a legenda que os acompanha revela sua inquietante natureza (imagem 2): *Cadeira em pele de hebréia*; *Sabão*; *Cera verdadeira de hebréia*; *Carrinho de bebê hebreu feito da família Modigliani, 1940*; *Verdadeiros patins de Anna Citerich de Varsóvia, feito dela mesma*. A maior peça se encontra no centro da sala, um *Cavalo SS com arreios em pele de hebréia* que se impõe com seu olhar vazio e seu movimento congelado, e assim por diante cerca de dezessete objetos dispostos na sala remetem diretamente à morte de judeus nos campos de concentração. Em meio a esse pequeno museu de horrores, em frente a um armário com espelho, uma jovem nua com a estrela de Davi desenhada no peito corta e cola nesse mesmo espelho pequenas mechas de seu cabelo, que lentamente vão formando a estrela de Davi (imagem 3).

*Hebréia* se manifesta como um processo de rememoração da história, procedimento comum às obras de Mauri, principalmente àquelas em que ele trabalha sobre o período da segunda guerra mundial, época em que viveu sua adolescência. Mas *Hebréia*, como já foi dito, foi encenada em 1971, mais de vinte anos depois do fim da guerra, porque, então, Mauri decide trazer a tona essa memória? O anacronismo do gesto de Mauri está intrinsecamente ligado à sua necessidade de prestar conta das lembranças latentes que não o abandonam e cujos rastros, ele acredita, não deveriam ser apagados da história.



Imagem 2

---

<sup>45</sup>Esses objetos operam também como peças individuais, por isso não é raro que eles sejam encontrados expostos fora do contexto da instalação.



Imagem 3

É importante salientar que, apesar de estar lidando diretamente com a memória da perseguição e extermínio dos judeus, Mauri não era judeu. Poderia-se, assim, pensar que sua relação com a questão é indireta. Contudo, a experiência de ter vivido durante a guerra foi para ele marcante, e isso fica evidente, não apenas em seus procedimentos artísticos, mas também em suas entrevistas e textos. Ele escreve a esse respeito em um trecho de uma pequena narrativa autobiográfica intitulada *Pré-história como história*<sup>46</sup>.

Una squadriglia di caccia scese in picchiata sulla spiaggia, distruggendo la ferrovia che scorreva in fondo ai viali del quartiere marino. Già era successo a Bologna per la Sede delle Messaggerie Italiane andata distrutta presso la Stazione, e sfollata a Castel San Pietro. Di lì in poi la guerra impose l'esperienza del suo gelo, della fame, e della vicinanza con la morte. Gli amici erano

---

<sup>46</sup>Texto escrito para o livro-catálogo, *Fábio Mauri: Opere e Azioni 1954 – 1994*. Publicado em ocasião da retrospectiva de sua obra na Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma.



scomparsi. Le notizie più catastrofiche erano divenute quotidiane e abituali, quasi occasionali. Man mano che il fronte tedesco-americano si spostava, la società di distribuzione di libri e giornali si divideva e arretrava. E la famiglia Mauri la seguiva, su per l'Italia, fino a Cusano Milanino, a Lanzo d'Intelvi. Fabio Mauri non resse i disagi fisici. Si ammalò. Decise di uccidersi. Ma si convertì. Senza per questo guarire. La fine della guerra (1944) a Milano, le prime notizie e foto sui campi di sterminio tedeschi, e la sicurezza che amici ebrei non sarebbero tornati, fulminarono la sua mente. Non parlò più. Mentre in Italia la vita riprendeva, iniziava cioè il dopoguerra, Mauri, quasi avesse appreso una verità cruciale da non dimenticare, smise di dipingere, di scrivere, di frequentare gli amici, si chiuse in se stesso, gravemente ammalato. I manicomi di quel tempo lo ospitarono. Mauri fece trentatré elettrochoc, due volte il ciclo delle cure del sonno, due volte quello dell'insulina (MAURI, 1994)<sup>47</sup>.

Observa-se que o texto foi escrito na terceira pessoa, como se Mauri fosse um observador de sua própria história – mesmo

---

<sup>47</sup>Uma esquadrão de caças desceu violentamente na praia, destruindo a ferrovia que corria ao fundo das rotas do bairro marinho. Já havia acontecido em Bolonha na sede do Messaggerie Italiane, destruída junto a estação e deslocada até Castel San Pietro. Daí em diante a guerra impôs a sua experiência de frio, fome e proximidade da morte. Os amigos haviam desaparecido. As notícias mais catastróficas se tornaram cotidianas e habituais. À medida que o fronte alemão-americano se deslocava, a empresa de distribuição de livros e jornais se dividia e recuava. E a família Mauri a seguia pela Itália, até Cusano Milanino, Lanzo d'Intelvi. Fábio Mauri não suporta os desconfortos físicos. Adoece. Decide se matar. Muda de ideia. Mas não se cura. Fim da guerra em Milão (1944), as primeiras notícias e fotos dos campos de extermínio dos alemães, e a certeza de que os amigos hebreus não retornariam, fulminaram a sua mente. Parou de falar. Enquanto na Itália a vida recomeçava, iniciava assim, o pós-guerra. Mauri aprende uma verdade crucial, algo para não mais esquecer. Para de chorar, de escrever, de ver o amigos, se fecha em si mesmo, gravemente doente. Os manicômios daquela época o hospedaram. Mauri fez trinta e três eletrochoques, duas vezes o ciclo da cura do sono, duas vezes aquele da insulina. Tradução minha

procedimento que Cozarinsky usa em alguns de seus livros – como se necessitasse tomar um certo distanciamento para olhar seu passado. Esse distanciamento já está colocado no próprio título do texto, pois conceber a história como pré-história é ressaltar a importância de olhar a certa distância do presente e entender que do passado nada se apaga, ou seja, que a história é saturada de histórias, pois nada se apaga.

Algo que também não podemos deixar de observar é como a vivência dos tempos de guerra afetaram Mauri profundamente. No texto escrito para a primeira mostra de *Hebréia*, ele resalta esse fato ao dizer que essa performance é o primeiro caso em que ele trabalha seu pranto não consumado em relação ao extermínio de judeus durante o nazismo, e que fazer uma operação sobre o tema é para ele útil tanto como atividade poética, como para sua saúde psicológica. Assim, trabalhar com essa memória se tornou para ele um forma de tentar curar a própria dor, uma dor que, no entanto, não é só sua, pois é também uma ferida da história.

Desse modo, o gesto de Mauri ao elaborar *Hebréia* não parte somente de um impulso de ordem política, ele não quer apenas possibilitar que esse episódio da história desperte novamente no tempo, apesar de esse ser um ponto central de seu procedimento. Ele também está tentando lidar com seus próprios traumas, em um trajeto que parte de uma memória individual para uma memória do mundo. Essa maneira de lidar com a história se aproxima daquela de Benjamin quando ele afirma, ao discorrer sobre sua concepção de um método de compreensão da história, que:

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. (BENJAMIN, 2009, p. 503)

Observa-se que, para Benjamin, o pequeno acontecimento individual que poderia parecer diminuto se comparado a todo o contexto histórico que o envolve, não é menos significativo, pois ele é uma peça fundamental para construção da história, já que, ao dar importância ao elemento minúsculo, é possível ampliar a visão sobre o acontecimento, abrindo-o desse modo para novas possibilidades de agenciamentos e consequentemente de interpretações. Em *Hebréia*, como veremos a

seguir, é possível encontrar três elementos que fundam a construção de sua expressão histórica pelo princípio da montagem: a memória individual de Mauri, os objetos-escultura, e a performance.

A dor provocada pela guerra, que leva Mauri, cuja saúde mental era já frágil, a ser internado em um manicômio, seria o pequeno momento individual, cujas marcas geram a necessidade que desencadeia a construção de *Hebréia*. Já os objetos-escultura, ao serem deslocados de sua existência banal e cotidiana para a instalação, adquirem não apenas o caráter de objetos artísticos, mas também de testemunho histórico. Do mesmo modo, a performance testemunha o flagelo a que os corpos dos judeus eram submetidos dentro dos campos de extermínio, quando foram despidos de qualquer dignidade e expostos a todo tipo de humilhação física e moral.

A partir desses três elementos, o espectador da obra é levado a construir uma imagem crítica e política da história, é obrigado a voltar os olhos para esse passado. Passado, cujos vestígios, não são para Mauri apenas um elemento traumático em sua memória, mas algo que ainda permanece no tempo, e, conseqüentemente, é passível de retorno, tornando-se novamente real, ou seja, ele não acredita que estejamos a salvo, que uma matança do gênero não mais ocorrerá. Ao contrário, Mauri olha o mundo com desconfiança, percebe nuances desse passado no presente, daí a importância que ele vê em não deixar que a memória dessa tragédia se apague. Ainda no texto escrito para *Hebréia*, Mauri escreve:

Mi comporto come se quella realtà (la storica) non avesse avuto i suoi finali di condanna, ma ancora sommasse dati fino ad oggi. Altrove, é lecito sospettare, in modi diversi, l'operazione mi pare prosegua. Ho scelto un periodo circostanziato per un motivo congiunto: di fiducia pratica nell'assenza del tempo. Dò talune risposte a contenuti culturali dell'epoca (al secolo) in cui sono vivo, nozione più sociologica che altro, all'interno di un tempo autobiografico che ha, in me, una realtà psicologica non inconsistente. Se c'è una predica in questa dilatazione storica, non so. Ci si deve chiedere

opportunamente cosa non c'è in un'operazione espressiva (MAURI, 2014)<sup>48</sup>.

Esta passagem do texto de Mauri é importante sob dois aspectos. O primeiro é o que já vínhamos enfatizando desde o começo deste texto, isto é, o caráter autobiográfico de sua obra e a crítica histórica que com ele desperta. O segundo aspecto diz respeito à noção de tempo. Mauri diz que escolheu trabalhar com um período específico da história por acreditar na ausência do tempo. Mas o que acreditar nessa ausência implica? Implica em entender que o passado não está imobilizado, logo que o presente é suscetível a sua influência. Inclusive dizer que a realidade histórica não teve sua sentença final e continua existindo, reforça esse pensamento.

Desse modo, temos em *Hebréia* duas coincidências de tempo: passado/presente e tempo histórico/tempo autobiográfico. Essas duas coincidências são, no interno da obra, dependentes uma da outra, já que é em grande parte da necessidade psicológica de Mauri de rever seu passado o que o faz produzir a obra em seu presente, e ainda mais importante, o faz tentar compreender esse presente. Por isso, ao meu ver, *Hebréia* só é possível dada a distância temporal que separa Mauri dos eventos a que ele faz referência. O discurso que ele procura nessa operação de “dilação a-histórica” é, justamente, questionar o papel do tempo e da memória no processo de compreensão da história.

Brecht já havia construído um pensamento similar quando, ao elaborar os princípios de seu teatro épico (BRECHT, 1978), ele afirma que a única forma de se conseguir entender as relações histórico-sociais que nos afetam no presente é através de um choque que nos faça despertar do condicionamento ao qual o presente mesmo nos submete, pois ele já nos é tão habitual e natural que a única forma de torná-lo “extraordinário” é através de um distanciamento histórico. Mais adiante

---

<sup>48</sup>Me comporto como se aquela realidade (histórica) não tivesse tido sua sentença final, e somasse dados até o hoje. Me parece lícito suspeitar de diferentes maneiras que a operação ainda prossegue. Escolhi um período específico por um motivo conjunto: de confiança prática na ausência de tempo. Dou algumas respostas aos conteúdos culturais da época (ao século) em que vivi, noção mais sociológica do que qualquer outra coisa; ao interno de um tempo autobiográfico que tem em mim uma realidade psicológica substancial. Se existe um discurso nessa dilação a-histórica, eu não sei. Devemos perguntar oportunamente o que não existe em uma operação expressiva.

voltarei a falar do distanciamento Brechtiano, mas antes me aterei à relação levantada por Didi-Huberman entre o distanciamento e o conceito de aura elaborado por Benjamin, válido aqui para entendermos melhor como se dá a relação temporal entre passado e presente nos objetos-escultura e a performance de *Hebréia*. Benjamin escreve: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja[...]” (BENJAMIN, 1994b, p.170).

Para Didi-Huberman (1998, p.149), o distanciamento mencionado por Benjamin se refere dentre outras coisas a uma manifestação do tempo. O olhar que tem diante de si um acontecimento aurático seria um olhar trabalhado pelo tempo, assim, a experiência aurática não seria uma sensação puramente abstrata, mas uma questão de memória. É um processo que vai do sujeito que olha ao objeto olhado e vice-versa. Isto quer dizer que o tempo está impregnado no objeto aurático, mas para vê-lo é necessário dar ao objeto o tempo (que é também o tempo de quem o olha) para que a constelação de imagens que nele se desdobram possam vir à luz. Desse modo, para Didi-Huberman (1998, p. 170), a aura é aquilo que não é nem pura sensorialidade e nem pura memoração, ela está entre essas duas coisas, ou seja, aquilo que sentimos ao olhar um objeto aurático é uma sensação que, se a princípio parece indefinida, começa a ganhar contornos quando percebemos nela a passagem do tempo e a conectamos com nossa memória pessoal, mesmo que essa sensação e essa memória não nos remeta a uma imagem ou acontecimento específicos.

Desse modo, a aura faz com que nossa percepção trabalhe e nossos sentidos despertem. Ao meu ver, *Hebréia* faz justamente um movimento desse tipo, os objetos e a performance nos fazem perceber o próprio tempo. Os objetos estão ali tão próximos, mas ao mesmo tempo tão distantes, já que eles nos remetem a uma outra época. Desse modo, quando os olhamos, somos levados a refletir criticamente sobre o período histórico específico a que eles se referem. Existe nesse procedimento uma operação de distanciamento, pois é necessário que o espectador faça a dissociação entre a imagem do objeto e aquilo que ele representa e veja nele não aquilo que ele é, mas aquilo que ele induz a pensar. Isto é, os objetos não constituem em si uma imagem dos campos, ou da guerra, mas induzem a pensar os campos e a guerra através de uma associação. É a partir dessa associação que o objeto se torna um objeto histórico-crítico.

Por exemplo, a cadeira deixa de ser apenas uma cadeira a partir do momento em que é inserida nela uma legenda, *Cadeira em pele de*

*Hebréia* (imagem 4). Ela, assim, distancia-se de seu estatuto de cadeira e se torna uma vítima: mulher judia morta em um campo de concentração. Ao se deparar com a assombrosa matéria infame de que a cadeira é feita, o espectador da obra é levado a pensar a história à qual essa cadeira remete. A legenda nos objetos de *Hebréia* tem, desse modo, uma função similar a dos títulos que antecipavam as cenas no teatro épico. Segundo Brecht: “A invenção de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos. Os títulos deverão ser de caráter histórico” (BRECHT, 1978, p.84). As legendas revelam, justamente, o caráter histórico dos objetos a partir do desencadeamento de uma série de devires, por exemplo, quando vemos a cadeira e lemos sua legenda, ela se transforma na imagem de um cadáver, logo esse cadáver se transforma na imagem dos campos de concentração e os campos na imagem da segunda-guerra, e a imagem da segunda guerra na imagem de outras guerras ou de todas as guerras, e assim por diante. Desse modo, a legenda dá a possibilidade de nos fazer ver no objeto uma infinidade de imagens que vão se desdobrando, logo nos faz questionar seu próprio lugar de origem, isto é, se a princípio era apenas um cadeira fabricada por alguém para cumprir a função para qual foi criada, no momento em que ela passa a ter outros níveis de significação, ela nos faz pensar como a origem mesma é incerta. Didi-Huberman, quando escreve sobre o conceito de origem em Benjamin, diz que:

[...] a origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela "restitui", faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de "novidade" sempre inacabada, sempre aberta, como dizia tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens "em via de nascer", Benjamin não via ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética da obra (DIDI - HUBERMAN, 1998, p. 170)



Imagem 4

Percebe-se, desse modo, que a origem é sempre aberta, porque está sempre em um processo de formação, no entanto, ela irrompe também de um processo de esquecimento. Por exemplo, em *Hebréia*, esqueço-me que esses objetos são o que são e desse esquecimento surgem essas imagens outras que vão entrar em conflito com a própria imagem da coisa que está ali na minha frente. Temos, então, que *Hebréia* é uma obra essencialmente dialética, nela o passado e o presente se chocam, perturbam o curso do rio e trazem à tona esses cadáveres esquecidos, ressuscitando assim seus fantasmas.

Vejamos outro exemplo dentro da instalação. Uma mesinha em um dos cantos da sala onde estão organizados alguns objetos aparentemente inócuos: uma tesoura, uma máquina de cortar cabelos, algodão, etc (imagem 5). Esses objetos quando inseridos dentro do contexto da instalação são desfigurados e desdobram-se em outras imagens. Eles despertam a memória do espectador em direção à imagem dos judeus tendo seus cabelos cortados à força nos campos de concentração e dessa imagem à imagem do extermínio como um todo. É o mesmo procedimento da cadeira e dos outros objetos da instalação, com a diferença de que eles não possuem uma legenda, o que os torna ainda mais distantes, o que nos faz forçar um pouco mais a cognição para encontrar neles essa abertura a outras imagens.



Imagem 5

*Hebréia*, desse modo, é uma obra que se define por vários níveis de distanciamento, mas é, na performance da garota que corta e cola seus cabelos no espelho, o momento em que esse distanciamento é sentido de forma mais aguda, pois os gestos da garota são de uma impassibilidade imperturbável. Ela age como se os espectadores não estivessem ali presentes, como se entre eles e ela não existisse nenhuma possibilidade de aproximação. Tudo é feito para que não exista empatia do público para com ela e dela para com o seu próprio gesto. Existe, na ação da performance, uma maneira de operar que se aproxima do modelo de atuação dos atores do teatro épico. Para Brecht, o efeito de distanciamento faz com que o ator revele o “gestus social” por de trás da ação, isto é, revela as relações sociais entre os homens de uma determinada época (BRECHT, 1978, p. 84).

Uma das maneiras de o ator conseguir esse efeito de distanciamento seria não mostrando através das expressões vocais, faciais, e corporais o sentimento que move o personagem, mas se utilizar para tal, de indícios externos, como no caso de *Hebréia*, o cortar e colar as mechas de cabelo no espelho. Por isso, é apenas ao fim da performance, quando se vê a imagem da estrela Davi fixada no espelho, que percebemos o que o gesto da garota está desvelando. A estrela de Davi feita de seus restos orgânicos é a imagem síntese de seu procedimento, ou seja, a potência de seu gesto está contida naquela imagem e não no gesto mesmo, e essa imagem contém em si traços de outra infinidade de gestos: assassinato, preconceito, extermínio, guerra.



Ora, em *Hebréia*, o distanciamento mostra justamente a complexidade por trás daquilo que expõe, seja nos objetos-escultura, seja no gesto performático, mas a cima de tudo existe uma escolha pontual de elementos e gestos dispostos de maneira a provocar um choque. Desse choque, surge o teor crítico das imagens. É a partir delas que a história e a memória despertam no presente e vêm a ele tomar sua posição, como uma imagem dialética, e também como um procedimento que poderia reclamar para si aquilo que Brecht define como arte da historização, pois todos os objetos e a própria garota que executa a performance operam em função de um trabalho crítico de memória, que se faz visível através dos fragmentos do mundo cujos vestígios surgem para evocarmos seus fantasmas, para percebermos através deles a imagem total de uma catástrofe.

## 7.2 *A guerra de um homem só*

*A guerra de um homem só* é um filme inteiramente construído a partir de imagens de arquivo, sobretudo de trechos das atualidades cinematográficas produzidas na França durante a segunda guerra mundial. As atualidades exibiam notícias de moda, comportamento e também propagandas sobre a guerra, e eram projetadas nas salas de cinema antes do filme principal. Esses noticiários eram, como menciona o letreiro que abre o filme, a única oportunidade das pessoas verem imagens animadas da atualidade, já que na época ainda não existia televisão. Junto às imagens selecionadas por Cozarinsky, a voz do ator Niels Astrup narra trechos dos *Diários Parisienses* de Ernst Jünger. Esses diários foram escritos durante o período em que Jünger, que havia sido nomeado capitão de reserva pelo exército alemão, foi enviado a Paris para fazer a guarda de edifícios oficiais e seguir as operações da ocupação alemã no país.

Jünger já havia servido o exército alemão durante a primeira guerra mundial e relatado essa experiência no livro *Tempestade de aço*. Ele descreve com horror e fascinação e de forma crua e minuciosa as imagens da guerra, mas sem deixar de interpor a essas imagens suas reflexões críticas e pessoais. Jünger sempre teve uma posição política ambígua e polêmica, pois, ao mesmo tempo em que havia se vinculado às correntes nacionalistas que surgiam na Alemanha após a primeira guerra, ele prezava acima de tudo a liberdade individual, e, percebendo a tirania do partido nacional socialista, opõe-se a ele, recusando cargos

oferecidos pelo governo e declarando publicamente que rejeitava qualquer uso de sua obra pelo partido.

Quando publicou em 1942 *Jardins e Estradas*, primeira parte de seus diários, escritos entre 1939 e 1940, causou indignação entre os nazista, pois não citou Hitler e o partido, sendo que foram escritos durante o período em que ele já estava servindo o exército alemão na operação de tomada da França. Entretanto, Hitler foi citado, mas sob o codinome de *Knièbolo*, e suas esparsas aparições não exaltavam sua figura ou seu papel de líder, ao contrário, o mostravam de forma ordinária e patética, como por exemplo, quando ele apareceu em um sonho de Jünger como uma figura melancólica que lhe ofereceu bombons. *Jardins e Estradas* terminou por ser considerado um livro proibido e sua impressão foi negada por Goebbels quando Jünger se recusou a retirar dele a passagem que faz referencia ao salmo 73, entendido como uma alusão a queda de Hitler e do nazismo. Desse modo, os diários de Paris foram publicados apenas em 1949 na coletânea *Radições*, que incluíam todos seus diários de 1937 a 1948.

*A guerra de um homem só* opera através do contraponto entre a narração dos diários de Jünger e as imagens das atualidades selecionadas por Cozarinsky. Nelas é possível observar uma realidade manipulada e construída com o intuito de esconder a real face da guerra. Uma manobra de manipulação que só era possível porque existiam os meios de comunicação de massa. É bem sabido que o Partido Nacional Socialista, ciente do poder desses meios, criou uma das mais eficazes campanhas políticas vistas até então. Joseph Goebbels, ministro da propaganda do Reich, que não estava alheio ao potencial da propaganda e da imagem como método de manipulação e controle das massas, facilitou, por exemplo, a compra de rádios pela população alemã, bem como levou por todo o país cinemas itinerantes em que eram exibidos filmes de propaganda. No último capítulo do texto sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin, atento as essas manobras empreendidas pelo fascismo, analisa como as técnicas de registro e reprodução, principalmente o cinema, passaram a ser determinantes na forma como a política atuava sobre a vida, começando aquilo que ele chamou de estetização política. Benjamin via nas atualidades cinematográficas um dos principais meios pelos quais a propaganda fascista agia:

Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser

superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê seu próprio rosto (BENJAMIN, 1994b, p. 194).

O cinema estaria, assim, proporcionando uma experiência coletiva onde o próprio coletivo é exibido na tela e, ao se ver representado, ele passaria a ter consciência de sua natureza de massa. Antes do cinema, essa imagem era impensável, desse modo, a tela é o espaço que possibilitou à massa ter consciência de sua dimensão e intensidade. Para Benjamin, o fascismo estaria usando essa imagem como dispositivo de manipulação, apaziguando a vontade de luta das massas recém proletarizadas, ao satisfazer essa vontade através de uma realidade simulada. “Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”, como bem disse Guy Debord (1997, p.13). Vendo-se representada, a massa real, aquela que habita o mundo e não a tela, corria um sério risco de se alienar, pois o simulado e o real estavam se tornando indiscerníveis.

Desse modo, se o cinema deu à massa um rosto, como diz Benjamin, é preciso ter consciência de que esse rosto não é real, é um rosto construído, só existe na tela. É um traço cinético gravado de uma ausência, a imagem do que já desapareceu, ou talvez nem mesmo tenha existido (BUCK-MORSS, 2009, p. 15). A afirmação de Buck-Morss se refere à lacuna que existe entre a gravação e a recepção da imagem. Ao ver o objeto na tela, temos a sensação de sua presença. Contudo, ele não está de fato lá, pois deixou de existir logo após ser gravado. Sendo assim, a multidão organizada em que a massa vê seu rosto, na verdade já foi dissipada, já se desorganizou. E quando Buck-Morss diz que o objeto gravado talvez nem mesmo tenha existido, ela quer dizer que aquilo que vemos na tela não é uma representação da realidade, mas uma construção desta. Por exemplo, é possível gravar partes do corpo de pessoas diferentes e dispor as imagens uma ao lado da outra dando a entender que essas partes constituem uma mesma pessoa, quando na realidade essa pessoa não existe de fato. O mesmo acontece com a visão que a massa tem de si no cinema, a multidão é formada por diversas pessoas, mas na tela ela se torna uma só, torna-se um corpo total.

Contudo, essa totalidade é falsa, é uma ilusão criada para substituir o verdadeiro rosto da massa, que é, em sua essência,

fragmentado, já que se constrói a partir de vários sujeitos. Dar um rosto e um corpo à massa seria, desse modo, domesticá-la. Como diz Buck-Morss: “[...] quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade imediata com a tela do cinema, e a própria percepção se torna consenso, desaparece o espaço para o debate crítico, intersubjetivo, e a discussão” (BUCK-MORSS, 2009, p.28). Isto é, criar uma identidade unificada para a massa isola a possibilidade do sujeito que a compõe se enxergar com um elemento singular e não apenas como parte de um todo. Dito isso, se o cinema constrói para massa esse corpo total, é sua tarefa também desconstruí-lo, restituindo a ela o sujeito e revelando que a imagem (não apenas a do cinema, mas todas as imagens) não é uma representação, mas uma construção.

Vejamos então, *A guerra de um homem só*, como o próprio título já sugere, é a guerra vista do ponto de vista de apenas um homem, o que já nos revela que o filme se construirá em um movimento que parte da visão de um sujeito específico. No texto escrito para *Hebréia*, Mauri também revela um movimento nesse mesmo sentido, ao enfatizar que elaborou a obra pela necessidade de confrontar sua dor em relação a guerra. Desse modo, ambas as obras partem de uma pequena especificidade dentro do acontecimento total. Desconstruindo assim, a ilusão de um corpo e de uma história coletiva e unificada, ao restituir através da imagem, o rosto que o sujeito havia perdido em meio a multidão.

Em ambas as obras, esse movimento em direção ao sujeito se dá em mais de um nível, por exemplo, em *Hebréia*, a garota nua é o sujeito que dá testemunho por aqueles que foram perseguidos e mortos nos campos de extermínio, enquanto os objetos-escultura nos revelam que por trás de cada um deles existe um sujeito assassinado. Já em *A guerra de um homem só*, Cozarinsky nos dá uma imagem singularizada da guerra através dos diários de Jünger, mas não só, pois vários dos trechos selecionados são de momentos em que Jünger se refere a encontros que teve com amigos, ou até mesmo desconhecidos que ele encontrou ao acaso. E sempre quando Jünger menciona alguém, ele faz um pequeno comentário a respeito da relação dessa pessoa com guerra e como ela a estava afetando. Por exemplo, um dos trechos dos diários lido pelo narrador, diz: “Penso em meu amigo Potard em Paris, tão inquieto por sua mulher judia, quando se conhece casos individuais, e se suspeita da enorme carnificina, a dimensão do sofrimento alheio provoca um desânimo profundo”. Essa pequena citação nos mostra como os trechos dos diários, selecionados por Cozarinsky, nos dão a dimensão de que essa guerra de um homem só é, na verdade, a guerra de vários homens

sós. Assim, a narração dos diários revela essas faces ausentes que foram escamoteadas da história. Expor o evento sob a ótica do sujeito tem uma importância política, pois faz ver que, por trás de todo grande acontecimento, existiram rostos nunca vistos e que permanecerão para sempre esquecidos.

Desse modo, *A guerra de um Homem*, ao se construir pela interposição entre as imagens dos noticiários e a narração dos diários de Jünger, cujo teor se contrapõe a elas, gera um conflito dialético entre imagem e som. Este conflito nos faz questionar o real intuito daquelas imagens, e perceber que elas são também um dispositivo de controle que estava oferecendo uma visão unilateral e tendenciosa sobre a ocupação da França pela Alemanha e a guerra em geral. Essa contraposição dialética entre voz e imagem é uma operação de distanciamento similar aquela que já havíamos visto em *Hebréia*. Assim como as legendas dos objetos-escultura de Mauri distanciam o objeto daquilo que, à primeira vista, ele parece representar, o testemunho de Jünger, ao se contrapor aos noticiários, desvela o sistema de manipulação discursivo ideológico do fascismo, transformando o sentido da imagem dos noticiários e possibilitando uma leitura crítica dos mesmos.

Por exemplo, em uma das atualidades selecionada por Cozarinsky, o narrador fala sobre a escassez de combustível na cidade de Paris, a entonação de sua voz é animada, e o conteúdo da notícia passa a impressão de que este fato não afeta de forma a população. O narrador diz: “O combustível se tornou precioso. É preciso economizá-lo. No mercado central reina o carrinho de mão. Paris está privada de seus transportes habituais, mas aqui percebemos que não há ninguém mais engenhoso para lidar com situações adversas que o parisienses”.

A fala é então ilustrada por imagens de pessoas bem apessoadas, sendo transportadas em pequenas carroças puxadas por bicicletas, como se aquilo já estivesse assimilado pelo cotidiano da população. Mas e se, por exemplo, a narração tivesse sido outra, se a voz tivesse uma entonação mais sombria e dissesse algo como: “As privações geradas pela guerra começam a se impor sobre a França, a escassez de combustível impede a população de usar seu meio de transporte habitual, ela se adapta como podem, resta se locomover através de carroças improvisadas puxadas por bicicletas, movidas por cansadas pedaladas de trabalhadores que haviam perdido sua fonte de renda”. Percebe-se que a narração mudaria completamente o sentido da imagem. Esse é um pequeno exemplo que revela como a forma de expor um

acontecimento pode afetar diretamente a leitura que o espectador tem do mesmo.

Em uma cena de *Cartas da Sibéria*, analisada também por Cozarinsky em *Ensaio de não-saber: sobre el cine de Chris Marker*, Marker nos dá um excelente exemplo de como uma narração é capaz de fazer uma mesma imagem adquirir sentidos diversos. Ele grava imagens da cidade Russa de Yakutsk, localizada na Sibéria oriental. Na cena em questão, o narrador diz querer registrar Yakutsk da maneira mais objetiva possível, mas se questiona a quem essas imagens iriam agradar, pois o filme foi gravado em 1957, durante o regime socialista e em plena guerra fria. Como as opiniões a respeito do regime dividiam o mundo, Marker divide também sua cena e edita a mesma sequência de imagens com três narrações diferentes, cada qual expondo uma versão sobre a realidade de Yakutsk.

Na primeira versão, o narrador, com uma voz entusiasmada, exalta as vantagens de pertencer ao regime socialista, descreve a modernidade da cidade e a alegria dos trabalhadores em participar da construção de uma lugar melhor para viver. Na segunda versão, com um tom mais sombrio, o narrador descreve a cidade como um lugar frio, de má reputação, em que existe desigualdade social e trabalho forçado. Na terceira versão, com a voz um tanto indiferente, o narrador fala com objetividade sobre a cidade, procurando ser imparcial. As três narrações mudam o sentido das imagens, revelando que não existe uma suposta verdade ou uma realidade nelas que não possa ser modificada. No fim, tudo é uma questão de montagem. A respeito do cinema de Marker, Cozarinsky escreve:

Estos espacios de non-saber serían los territorios predilectos del cine de Marker. Una pregunta se plantea y replantea incesantemente: esta imagen dice una verdad? Y qué verdad? El sonido que la acompaña y que pretende darle un sentido, no lo desvía? O sí no: no pone en evidencia la posibilidad de innumerables ficciones en estado embrionario, hipótesis que la superstición documental quería expulsar, haciendo creer que esa misma imagen permanecería incontaminada de toda sospecha? (COZARINSKY, 2010, p.32)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Esses espaços de não-saber seriam os territórios prediletos do cinema de Marker. Uma pergunta se coloca e se recoloca incessantemente: essa imagem diz uma verdade? E qual verdade? O som que a acompanha e que

*A guerra de homem só* trabalha com um procedimento que se aproxima daquele que Cozarinsky descreve em *Marker*, e que é o mesmo empregado na cena que citamos de *Cartas da Sibéria*. Em ambos revela-se a dimensão dos efeitos que a narração tem sobre a imagem. Vejamos agora como esse efeito é obtido por Cozarinsky, analisando mais duas das cenas de *A guerra de um homem só*.

Cena1: Imagens de Hitler e sua comitiva chegando à França e sendo recebidos com a saudação nazista por uma multidão. Hitler encontra o Marechal Pétain na estação. Imagens de Pétain assinando documentos para a oficialização seu cargo como líder do Regime de Vichy. Desfile de Pétain pelas ruas, com o povo francês saudando-o alegremente. Sobre as imagens a voz over do narrador lê uma passagem dos diários de Jünger (imagens 6,7,8,9,10,11):

29 de maio de 1941. Uma nova contrariedade se soma aquelas de que já padeço. Me ordenam supervisionar a execução de um soldado desertor. A princípio me declarei doente, mas me pareceu muito covarde. Disse a mim mesmo: melhor que seja você e não outro que esteja presente, e pude de muitas maneiras, fazer a coisa mais humana do que o previsto.

Devo dizer que também me dominou certa curiosidade superior. Já havia visto muita gente morrer, mas ninguém em um momento em que já o soubesse de antecedência. Como se apresenta está situação que hoje ameaça a todos nós e escurece nossa existência? Como se comporta alguém perante ela?

Me dirigi com o juiz ao lugar marcado, um pequeno bosque em Robinson. Em uma clareira, um tronco com marcas de execuções anteriores. No alto, balas dirigidas a cabeça; mais abaixo as dirigidas ao coração.

Esperamos um pouco, antes das 17:00 aparece um automóvel na trilha. Vemos o condenado descer entre dois guardas e um sacerdote. Atrás chega um caminhão com o caixão e os coveiros. O

---

pretende lhe dar um sentido, não o desvia? Ou se não: não coloca em evidência a possibilidade de inumeráveis ficções em estado embrionário, hipóteses que a superstição queria expulsar, fazendo crer que essa mesma imagem permaneceria sem se contaminar de toda a suspeita?

caixão segundo o regulamento deve ser de tamanho normal e de mínimo custo.

O condenado se mantém erguido, tem um físico bom e uma feição agradável. Deve gostar de mulheres. Lê-se a sentença. O condenado escuta com extrema atenção, mas parece não entender o que ouve. Seu olhar se cruza com o meu em uma interrogação intensa, penetrante. A emoção dá a ele algo de exuberante, quase infantil.

Uma mosca posa sobre sua bochecha e ele sacode o ombro para espantá-la. A leitura dura um minuto que me parece interminável. Os guardas o levam ao tronco, o sacerdote os segue. Quis desviar os olhos mas me obriguei a olhar. Percebo o instante em que com os disparos aparecem cinco buracos negros sobre o peito, como se tivessem caído ali gotas de orvalho. O fuzilado segue de pé contra a árvore, sua expressão é de surpresa, abre e fecha a boca, como se fizesse esforço para falar. É uma situação confusa e de novo o tempo parece parar. O homem parecia ter se tornado perigoso, logo seus joelhos cedem, o desamarram e só então a palidez da morte invade seu rosto, como se tivessem jogado nele um balde de cal. O médico se aproxima e anuncia: “este homem está morto”. Regresso com uma crise depressiva ainda mais violenta. Segundo o oficial médico, os gestos do moribundo eram reflexos sem sentido, ele não viu o horror que me parecia evidente.

Enquanto a última frase está sendo narrada, uma tela preta, provavelmente um defeito da película já deteriorada pelo tempo, aparece, e logo em seguida a imagem de um cadáver (imagens 12,13). O corpo tem a aparência de uma múmia, pois o rosto está coberto com uma espécie de pano, que imaginamos ser o capuz colocado sobre sua face antes do fuzilamento. A mãos de um homem entra em quadro e retira do bolso do cadáver algumas notas de dinheiro e alguns papéis.





Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9

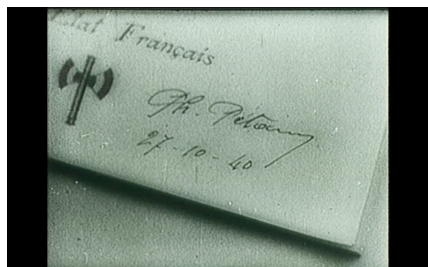


Imagem 9



Imagem 10

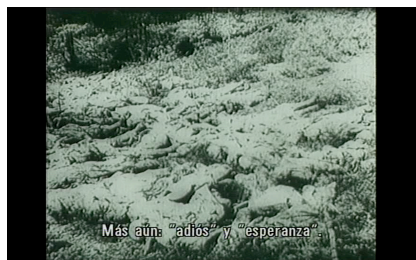


Imagem 11



Imagem 12

Cena 2: Imagens de mais cadáveres em condição semelhante à descrita no final da cena anterior. O narrador recomeça:

“10 de dezembro de 1941. Nas cartas recolhidas dos fuzilados que traduzo como testemunhos para os tempos que virão, as palavras mais frequentes são coragem e amor. Mais ainda: adeus e esperança. Como se o homem sentisse um transbordamento de força generosa, e em sua condição de vítima uma pura entrega”.

As palavras de Jünger fazem um contraste cruel, pois revelam que, por trás daquelas imagens de alegria, existe também a imagem de incontáveis cadáveres anônimos que morreram em nome de uma guerra que não era sua e que puderam deixar como testemunho do que lhes ocorreu somente cartas com algumas poucas palavras que provavelmente foram lidas apenas por algum soldado mais sensível. Assim, ao inserir esses trechos dos diários junto às imagens da população em festa, Cozarinsky estabelece uma outra possibilidade de leitura dos fatos, pois fica evidente que os noticiários foram montados com o intuito de criar um efeito, e esse efeito não condiz com a realidade, pois tenta criar uma sensação de normalidade em meio À catástrofe.

Desse modo, a dissociação entre imagem e som criada por Cozarinsky é o espaço por onde é possível enxergar o contraste de que é feita a história. Essa dissociação pode ser entendida também como uma das formas de distanciamento de que já vínhamos tratando anteriormente em *Hebréia*, e que se faz evidente aqui pela operação de montagem elaborada por Cozarinsky. Através da montagem é possível entrever dois opostos de uma mesma história, proporcionando ao espectador uma relação analítica e crítica diante daquilo que ele vê representado. Por isso, reforço o que já havia dito antes, tudo é uma questão de montagem, e completo, seguindo Didi-Huberman, que tudo é também uma questão de desmontagem. Ele usa o termo desmontar, para enfatizar que o único modo de expor a real natureza da história, isto é, mostrar que ela é tecida de conflitos e choques (DIDI-HUBERMAN, 2008), é desmontando-a.

Mas como seria possível falar em montagem e desmontagem como duas forças que atuam em conjunto? Primeiramente, devemos entender que não estamos falando aqui de qualquer tipo de montagem, estamos falando de uma montagem que tem consciência de sua natureza

essencialmente dialética e que se utiliza dessa natureza para revelar o que existe por trás das imagens, ou, de seu contraplano, para usar o termo também empregado por Didi-Huberman (2008, p.160). O contraplano que, na montagem clássica/realista, é a continuidade visual entre os planos, que gera um sentido de organicidade entre as imagens, é empregado por Didi-Huberman no sentido oposto. O contraplano de que ele nos fala não gera encadeamento, mas oposição, ou melhor, contraste. O contraplano é um choque dialético que desmonta a imagem e dá a ver que ela é constituída de infinitos desdobramentos.

Desse modo, despertar através da montagem e desmontagem a consciência do espectador para o fato de que toda imagem tem um contraplano, isto é, que possui mais de uma face, é um pontos principais que constituem a *A guerra de um homem só* e *Hebréia*. É tocando nesse ponto que essas duas obras descontroem um sentido de totalidade histórica, pois dão a ver que a história é construída de sujeitos e que sendo assim ela não possui um só rosto, mas várias rostos. Por exemplo, em uma das atualidades cinematográficas mostradas no início de *A guerra de um homem só*, o narrador anuncia a chegada a Paris de vagões carregados de batatas, vindos da Alemanha. Vemos as imagens dos vagões, e de soldados descarregando os enormes sacos, a população se aglomera para conseguir pegá-los. Tudo é mostrado de uma forma muito natural, inclusive as pessoas parecem felizes, talvez porque a escassez de alimento na cidade seria suprida por um período. O narrador descreve a cena com um tom de entusiasmo. Na cena seguinte, vemos funcionários da SS que distribuem sopa para a população que se aglomera em torno de grandes panelas. Uma multidão se aglomera também em torno de um homem que distribui cigarros, a câmera percorre essa multidão, vemos então, o rosto de uma jovem, ela parece feliz, a imagem congela em seu rosto sorridente por um breve instante, então a cena termina (imagem 14).



Imagem 14

Quem seria essa jovem? Porque ela estaria feliz? Seria apenas por conseguir um cigarro? Pelo alimento que está sendo distribuído? Estará ela esperançosa com ajuda alemã? Sabe ela dos horrores que acontecem ali do lado? Esse rosto anônimo, assim como o rosto anônimo da garota de *Hebréia*, suscita tantas perguntas, mas não nos dá nenhuma resposta. Ora, essas duas jovens, cada uma ao seu modo, nos dão a ver através de sua imagem, o contraplano da história a que fazem referência e descontroem através de seus rostos, o sentido da massa e da história como totalidade. Sua imagem revela que não existe um só, mas vários rostos, e que, para os enxergar, é preciso desmontar a história, ver que ela é em sua essência fragmentada. Fazer ver essa fragmentação é uma tarefa política, pois possibilita que todos os rostos esquecidos e ofuscados pela história oficial, pela propaganda fascista, emerjam, dando ver que não existe história, mas histórias, como bem já mencionava Godard em *História(s) do cinema*: “uma história, todas as histórias.

## 8 A CIDADE, O ASTRONAUTA E UMA BREVE CAMINHADA

### 8.1 A cidade

A grande cidade é um espaço que, conforme foi (e continua) se desenvolvendo ao longo tempo, forma um emaranhado caótico de combinações, relações, aproximações e distanciamentos. Por isso, ela não tem uma forma definida e definitiva, mas várias formas que vão se construindo e desconstruindo em uma infinidade de arranjos possíveis. Por ser fragmentária e cambiante, é impossível ter dela uma visão total, ela é, nesse sentido, impossível de ser representada como unidade. Nenhuma imagem dá conta de sua estrutura sempre em mutação. A cada segundo, a cada pessoa que se desloca de um ponto ao outro, a cada construção, a cada demolição, ela muda. Dessa forma, existe uma transitoriedade que é inerente à sua composição. Não é a toa que Benjamin deu ao livro que tinha Paris como germe por onde ele trabalharia vários de seus conceitos sobre a história e a imagem, ou melhor, sobre a história como conhecimento por imagem, de *Passagens*. Para Benjamin, não existiria melhor espaço para ver a passagem do tempo agindo na história que caminhando pelas ruas de uma grande cidade, atento àquilo que está esquecido e submerso, como as passagens parisienses, esse mundo em ruínas onde podia-se sonhar com o passado e despertá-lo no presente.

Considerando seu caráter de instantaneidade e transitoriedade, a grande cidade tem características próximas da fotografia e do cinema, duas artes, cujas técnicas, como bem assinalou também Walter Benjamin (1994a), refletem a época em que surgiram. Ambas são invenções do século XIX, período em que a cidade passava por profundas transformações políticas e sociais, consequência do rápido avanço tecnológico decorrente da revolução industrial e da ascensão do capitalismo. Nesse período, houve também uma migração massiva do campo para áreas urbanas e uma crescente mecanização do trabalho humano. Desse modo, a velocidade da vida na cidade crescia exponencialmente e o cinema e fotografia refletiam como nenhuma outra arte estas mudanças.

Dentro dessa relação entre técnica e história, Benjamin observava uma aproximação entre o funcionamento da máquina – no nosso caso, a máquina fotográfica e a câmera de cinema – e o funcionamento da percepção. Ele considerava que a percepção não se condiciona apenas naturalmente, mas também historicamente, de modo que a invenção

dessas novas técnicas de reprodução de imagem afetaria diretamente a maneira como o sujeito percebe o mundo. Ele considerava, por exemplo, que o cinema tinha a velocidade da vida moderna, projetando uma imagem após a outra cujo sentido deveria ser rapidamente assimilado (BENJAMIN, 1994a). Ao passo que o fluxo da cidade, com seu movimento incessante e fugaz, exigia do sujeito que nela está imerso uma aceleração dos próprios movimentos e também da percepção do espaço. Na cidade, assim como nos filmes, tudo muda o tempo todo. O transeunte é seu espectador, ele vai enquadrando os espaços como se fossem planos de um filme. Mas, ao mesmo tempo em que é espectador, ele é também personagem, pois muda a paisagem com seu deslocamento, sua presença e seu fazer, interferindo ativamente na composição do espaço. O olhar subjetivo do transeunte vai montando a cidade, ao mesmo tempo em que a cidade também participa da construção de sua subjetividade. Benjamin também relacionava a experiência na grande cidade com velocidade e a facilidade com que a máquina fotográfica capturava e fixava os instantes, entendendo que esse fenômeno, assim como o do cinema posteriormente, estava modificando a forma como as pessoas percebiam o tempo.

[...] o clique do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio nos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. (BENJAMIN, 1994f, p.124).

Em um capítulo de *La ciudad a lo lejos*, Jean-Luc Nancy também aborda a relação entre a cidade e a fotografia. O título do capítulo *Tráfego/chasquido*<sup>50</sup> (NANCY, 2013, p.75) faz alusão ao caráter transitório e de passagem do tráfego da cidade e ao clique do obturador da câmera. Para Nancy, a percepção na cidade é similar aos instantes fugidios fixados pela máquina fotográfica, que deixam de existir logo após o fechamento do obturador. Diante de uma fotografia da cidade,

---

<sup>50</sup> Tráfego/clique

aquilo que vemos nunca vai coincidir com o que esteve presente no momento do registro.

Ahora bien, la fotografía es un arte del resplandor: no sólo el destello de los fótones que la impresionan, sino también el resplandor quebrado del espacio-tiempo en el que se abre a la impresión, el chasquido o el abrir y cerrar de su cortina. Allí donde la pintura trabaja en una representación (en constituir una presencia en una verdad), la fotografía se entrega a una suspensión: inmoviliza una ausencia, la retirada de una presencia. Esto es – dispone ella – lo que ya no está y que no estará más allí. Esto es un pequeño retazo cortado de un universo en fuga; es entonces al mismo tiempo la huella y la fuga, la imagen en sí misma fugitiva, la aparición de un desaparecer. (NANCY, 2013, p.p. 75,76)<sup>51</sup>.

A fotografia quebra o espaço-tempo em decorrência da velocidade do clique, é aqui onde ela se contrapõe à pintura, segundo Nancy, pois nesta se faz visível uma materialidade e um tempo que a fotografia dificilmente alcançaria. Na pintura, vemos a pincelada, a cor escolhida, o traço, bem como o tempo do fazer, que fica impresso na obra. Convém lembrar que essa referência temporal do instante diz respeito à fotografia moderna, já que, em seus primórdios, o tempo de exposição para capturar a imagem era mais longo, logo, a sensação da passagem do tempo ficava impregnada no modelo ou na paisagem. Na *Pequena história da fotografia*, Benjamin (1994e) menciona esse tempo longo de exposição observando que nele o modelo tem a possibilidade de crescer dentro da imagem, causando uma impressão de persistência, enquanto, na fotografia moderna, tudo se dá em uma fração de segundos, logo o modelo não tem o tempo para refletir sobre seu gesto, este é, assim, imobilizado no mesmo instante em que é executado.

---

<sup>51</sup>Contudo, a fotografia é uma arte do resplendor: não apenas pelos lampejos dos fôtons que a impressiona, mas também pelo resplendor quebrado do espaço-tempo no qual a impressão se abre, o clique ou o abrir e fechar de sua cortina. Ali onde a pintura trabalha em uma representação (em estabelecer uma presença em uma verdade), a fotografia é entregue a uma suspensão: imobiliza uma ausência, a retirada de uma presença. Isto é – ela possui – o que já não está e não estará mais ali. Isto é, um pequeno fragmento cortado de um universo em fuga; é então, ao mesmo tempo o rastro e a fuga, a imagem em si mesma fugidia, a aparição de um desaparecer.

A cidade, assim como a fotografia moderna, é construída de gestos e instantes fugazes, instante que escapam, e ao mesmo tempo permanecem. Na fotografia, o rastro do instante torna-se imagem, enquanto, na cidade, ele é deixado e também fixado no habitante que nela vive e que por ela se desloca. Eles absorvem a cidade, ao mesmo tempo em que deixam nela suas marcas. Na fotografia, o tempo está sempre escapando e retornando, ao passo que na cidade alguém está sempre deixando um espaço, logo um vazio, ao mesmo tempo em que alguém está sempre preenchendo um espaço. Nesse deslocamento constante, o tempo de contato parece ser sempre insuficiente para que exista uma aproximação, o contato na cidade é sempre fugidio, toca e escapa, consequentemente sua forma é sempre transitória e inacabada.

Por isso, ainda segundo Nancy (2013), a obra em construção é aquilo que mais se aproxima de uma possível representação da cidade, justamente porque é algo ainda em processo. A obra acabada esconde por trás do concreto, que dá acabamento às suas paredes, a matéria caótica que a compõe: vigas, cabos, tijolos, fiação, e, antes disso, tudo o que foi removido do espaço para que ela ali se erguesse. A imagem da obra em construção sintetiza, assim, o aspecto de transformação constante pelo qual passa a cidade, mas, como já dissemos, é uma construção que nunca termina, uma linha traçada para lugar nenhum que, justamente, por não ter um ponto final definido continua traçando-se, esbarrando em outras linhas, juntando-se ou esquivando-se, mas nunca formando uma figura. “La ciudad no tiene rostro, pero sin embargo cuenta con ragos. No tiene mirada, pero sí un aspecto, o varios. No se capta bajo una identidad; se deja tocar por trayetos, huellas, bosquejos”<sup>52</sup> (NANCY, 2013, p.45).

Em outro momento de *La ciudad a lo lejos*, Nancy retoma a questão do rosto comparando os cartões postais da cidade com as fotografias das carteiras de identidade, “imagens opacas e inexpressiva de alguém” (NANCY, 2013, 44). A fotografia da carteira de identidade é um rosto que existe apenas para cumprir uma função burocrática: a de ser reconhecido e assim comprovar que ele corresponde aquele nome.

Essa função referencial da foto de identidade, que é a mesma função do cartão postal, nada tem a ver com a verdadeira identidade da cidade, já que ela não é uma, mas várias identidades ao mesmo tempo. Os traços da cidade nunca chegam a formar um rosto total, mas um

---

<sup>52</sup> A cidade não tem rosto, mas certamente possui traços. Não tem aparência, mas sim um aspecto ou vários. Não é captada baixo uma identidade; se deixa tocar por trayetos, rastros, esboços.



rosto sempre em devir. A cidade é, desse modo, anônima, construída no movimento dos passos que traçam um vazio, pois vão deixando para trás, a cada movimento, um instante e um espaço.

Michel de Certeau (1994, p.184) também questiona a identidade da cidade construída a partir de um nome próprio, que, de acordo com ele, constrói o espaço segundo um número finito e delimitado de articulações, meta de um urbanismo racional, cuja função seria desenhar uma cidade possivelmente controlável. De fato, a cidade é também um espaço permeado por relações de poder, pois é pensada a partir de estratégias políticas, sociais e econômicas. Contudo, ela está o tempo todo escapando a essas relações, pois existe nela uma vida autônoma, construída no movimento e na vivência de seus habitantes, nas múltiplas combinações que nela proliferam, um movimento impossível de ser controlado e nomeado. Por mais que se force uma homogeneização, ela nunca vai possuir uma identidade única e legível.

Certeau (1994, p.183) diz também que a cidade é, sobretudo, um espaço onírico, edificada pelo imaginário e pelos sonhos de seus habitantes, sendo assim, é impossível pensar a cidade como um organismo sólido, totalizante, real. Seu espaço é um tecido narrativo construído de fragmentos agrupados e moldados por quem a vivencia. A história da cidade, nesse sentido, não se define pela memória institucionalizada em seus monumentos ou arquivos históricos, mas pelos arquivos impalpáveis produzidos a partir dos movimentos, das lembranças, da experiência e dos relatos das pessoas que vivem e transitam por suas ruas. Essa forma de significar o espaço, como observa Certeau, abre caminho para uma cidade intangível e mítica, mais verdadeira que a cidade visível e sólida que temos sobre nossos pés:

As histórias sem palavras do andar, do vestir-se, do morar ou do cozinhar trabalham os bairros como ausência; traçam aí memórias que não têm mais lugar – infâncias, tradições genealógicas, eventos sem datas. Este é também o “trabalho” dos relatos urbanos. Nos cafês, nos escritórios, nos imóveis eles insinuam espaços diferentes. Acrescentam à cidade visível as “cidades invisíveis” de que fala Calvino. Com o vocabulário dos objetos e das palavras bem conhecidas, eles criam uma outra dimensão, sempre mais fantástica e delinquente, terrível ou legitimante. Por isso, tornam a cidade “confiável”, atribuindo-lhe uma profundidade ignorada a

inventariar e abrindo-a a viagens. São as chaves da cidade: elas dão acesso ao que ela é, mítica. (CERTEAU, 1996, p.200)

A ideia de uma cidade mítica rompe com o caráter funcionalista e racional de uma urbanização que prevê poder controlar os espaços e seus usos, bem como com a relação historicizante de sua memória, já que não existiria uma história da cidade, mas histórias da cidade, escritas por todos e por ninguém, sem autor, nem espectador, formadas por fragmentos de trajetos, de vidas, de acontecimentos cotidianos. Para conseguir relacionar-se com essa história, é preciso, como menciona Certeau (1996), ser um historiador do cotidiano e a este aquilo que interessa é o invisível.

“Essa história começa rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode conta-los, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão tátil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob este ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas não tem nenhum receptáculo físico” (CERTEAU, 1994, p.176).

Sob esta perspectiva, segundo Certeau, seria impossível representar um traçado gráfico dos passos dos transeuntes. Ele equipara, então, o caminhar com o ato da fala. O caminhar seria equivalente à enunciação. Assim como a fala compõe as palavras, o caminhar compõe o trajeto, e ambos se desfazem no instante mesmo em que acontecem. A palavra se desmancha no ar e o trajeto se desfaz nos passos. O que resta, então, é a memória da palavra dita ou do percurso percorrido. Por isso, para Certeau (1996), o gesto e os relatos dos habitantes da cidade são até mesmo mais importantes para sua história do que suas edificações, pois estas se constroem não apenas da matéria física, mas sobretudo do afeto e da vivência que seus habitantes sentem por elas. Sem esses afetos, as edificações da cidade não passariam de estruturas vazias.

Por isso, a cada desabamento de uma edificação da cidade, não é apenas uma parte da história que desaparece, mas também a matéria de uma infinidade de afetos que se desfazem. Acaba a construção física, e

resta, então, somente a construção da memória. Como a cidade subterrânea que se chama Tuguria, do conto *Una arte de hacer ruínas* do cubano Antonio José Ponte, cidade subterrânea formada pelos desmoronamentos de Havana:

De no salir inmediatamente, tendría que reconocer que allí existía una ciudad muy parecida a la de arriba. Tan parecida que habría sido planeada por quienes propiciaban los derrumbes. Y frente a un edificio al que faltaba una de sus paredes, comprendí que esa pared, en pie aún en el mundo de arriba, no demoraría en llegarle.

Se trataba del edificio del professor D. Levantado de nuevo. Yo tendría que cruzar su entrada y buscar la puerta que contenía una puerta más pequeña, tendría que cerciorarme de que era en todo igual. Sólo así, más entrampado aún que al atravesar una taquilla y meterme en tan gran luz, habría llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria.<sup>53</sup>

(PONTE, 2005, p.73)

O professor D., mencionado pelo protagonista do conto no trecho acima citado, havia escrito um tratado sobre a precariedade das construções de Havana, uma cidade onde as ruínas são habitadas, inclusive aquelas interditadas, o que fazia com que seus moradores estivessem constantemente sob o risco de ter a casa desabando sobre sua cabeça. A falta de moradia provocava também um outro fenômeno, a cidade estava crescendo para dentro, pois as pessoas erguiam andares dentro dos edifícios, entre os pisos, as chamadas

---

<sup>53</sup>Por não ter saído imediatamente, tinha que reconhecer que ali existia uma cidade muito parecida com a de cima. Tão parecida que havia sido planejada pelos responsáveis pelos desabamentos. E em frente ao edifício ao qual faltava uma de suas paredes, compreendi que essa parede, ainda em pé, no mundo de cima, não demoraria para chegar ali. Se tratava do prédio do professor D. erguido novamente. Eu teria que cruzar sua entrada e procurar a porta que continha uma porta menor, teria que certificar-me de que era igual. Só assim, mais encurralado ainda que ao atravessar uma bilheteria e entrar em tão grande luz, eu havia chegado a Tuguria, a cidade subterrânea, onde tudo se conserva como na memória.

*barbacoas*<sup>54</sup>. O livro do professor D. intitulava-se “Tratado breve de estática milagrosa” e assumia que Havana, dada sua precariedade, só continuava em pé por um milagre. O próprio professor vivia em um edifício interditado, repleto de descartes que ele coletava das ruas, em uma tentativa de preservar essa Havana em vias de desaparecer, como se guardar os objetos junto a si os pudesse salvar do esquecimento. “Ves todo esto?”, me dijo. “Ya no encuentra sitio en esta ciudad. Lo saqué de donde no va a levantarse nunca, y ni yo mismo supe en que iba a convertirse mi casa cuando traje las primeras.”(PONTE, 2005, p.63). “Muchas de essas cosas las robó antes de que les llegara la hora del derrumbe” (PONTE, 2005, p. 64)<sup>55</sup>. Mas a casa do professor não escapa a seu destino e desaba, soterrando-o e matando-o. No dia de sua morte, como que pressentindo seu destino, ele havia dito ao protagonista que:

“Se tu casa se viene abajo, te queda todavía la propiedad sobre la tierra. Te queda tu rincón y puedes empezar de nuevo.”

Miró el estado de mi apartamento y pareció encontrarlo demasiado sólido.

“Pero cuando cae el edificio donde has vivido toda su vida”, agregó, “descubres que hasta entonces no ha tenido más que aire, más que el poder de flotar inconscientemente a cierta altura del suelo. Y perdido ese privilegio, ya no te queda nada.” (PONTE, 2005, p.67)<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup>*Barbacoa* significa churrasqueira. São construções assim chamadas em referência às grades das churrasqueiras, que são dispostas umas sobre as outras, semelhantes aos andares construídos entre os pisos nos edifícios de Havana. Na tradução para o português feita por Diego Cervelin – ainda não publicada – é usada a palavra *lage* para traduzir *barbacoa*.

<sup>55</sup>Está vendo tudo isso? Ele me disse. Já não existe lugar para essas coisas na cidade. Peguei tudo de onde elas não se levantariam mais, e nem eu mesmo podia imaginar o que minha casa se tornaria quando eu trouxe as primeiras coisas.

Muitas dessas coisas ele roubou antes que chegasse a hora do desabamento.

<sup>56</sup>Se a sua casa desmorona, ainda sobra a propriedade sobre a terra. Ainda te sobra um lugar e você pode começar de novo. Olhou o estado do meu apartamento e pareceu achá-lo muito sólido. Mas quando desaba o edifício onde você viveu sua vida toda, continuou, você descobre que até então não teve nada mais que ar, mais que o poder de poder flutuar inconscientemente a certa altura do solo. E quando você perde esse privilégio, não te sobra mais nada.

O professor, ao perder o espaço da cidade onde estavam depositadas suas memórias e seus afetos, percebe-se vazio e decide morrer junto a seu edifício. Mesmo edifício reconhecido em Tuguria pelo protagonista, e como ali “tudo se conserva como na memória” as lembranças do professor permaneciam. Tuguria é um espaço que guarda a história de Havana, a história que a transforma em mito, pois é construída por essa substância impalpável que é a memória, os relatos, a vivência cotidiana.

A certa altura da narrativa, o protagonista, que está escrevendo seu trabalho final para a faculdade de urbanismo sobre as *barbacoas*, vai até ao apartamento de seu orientador, um velho amigo de seu avô, cuja casa ele frequentou durante a infância. Ele nota que o jarro com moedas de vários lugares e períodos, com o qual ele brincava quando era criança, ainda estava ali. Ele costumava colocar a mão dentro do jarro, tirar uma moeda e imaginar que o país a que ela pertencia poderia ser o seu destino, porém não lhe interessava a que período elas pertenciam. Seu orientador diz que quando somos crianças nos interessa mais a geografia que a história e termina por dizer: “Ya no eres el niño que tu abuelo traía a casa. El tiempo como deben haberte enseñado, es un espacio más. Ahora te toca explorarlo.”<sup>57</sup> (PONTE, 2005, p.61,62).

Ora, Tuguria é o tempo que se transforma em espaço, contudo não é um espaço real, mas uma cidade em construção, que vai tomando forma conforme os edifícios vão desabando e virando lembrança. Ela valoriza, ainda que por falta de alternativa – já que Havana vem abaixo por falta de uma política mais rigorosa de conservação – mais a história como construção coletiva, edificada pela vivência de seus habitantes do que a história institucionalizada e monumentalizada. Tuguria, como a cidade descrita por Nancy, é um espaço onde os traços são todavia mais presentes que a matéria, é uma cidade sem rosto, já que secreta, só a vê quem tem acesso às profundezas de Havana. É um lugar inacabado, mas em plena construção, onde é possível ver o traçado da planta da cidade.

Pocas cosas ocupaban ese espacio que parecia no tener fin. Non se veía a nadie y la desolación de tan gran lugar no invitaba a avanzar. Sería tan aburrido como recorrer un sol. Luego percibí unas líneas, un plano de ciudad trazado a escala natural. Y no demoré en ver, aquí y allá, distantes

---

<sup>57</sup> Você não é mais o menino que seu avô levava lá em casa. O tempo, como já devem ter te ensinado, é mais um espaço. Agora cabe a você explorá-lo.

unas de las otras, algunas edificaciones. El entendimiento, lo mismo que la vista en medio de tanta luz, se abriría poco a poco a certidumbres que prefería non tener. Así que intenté el regreso<sup>58</sup>. (PONTE, 2005, p. 72)

Os traços da planta de Tuguria, que estão ali esperando a queda iminente da cidade de cima, são o retrato de uma Havana que está se tornando uma cidade fantasma, a premonição de que um dia ela existirá somente como rastro do que foi a cidade de cima. Tuguria é como uma fotografia, ela imobiliza um instante que não retornará mais, os edifícios que desmoronam e desaparecem são esses instantes. Eles desaparecem de cima, mas permanecem embaixo, fazendo-se presentes ainda que ausentes. Entretanto Tuguria não está aberta a qualquer um, para vê-la, é necessário o mesmo gesto do historiador do cotidiano de que nos fala Certeau, é preciso ver o invisível, é preciso sentir a ressonância do que já se tornou e está por se tornar memória.

Para conseguir acessar esse invisível, é fundamental que se alcance uma amplitude do olhar, uma amplitude que deve, entretanto, ver de menos e não de mais, isto é, ver os elementos singulares, e não a totalidade. Para isso, é preciso pensar que a cidade toda está contida em cada rua, em cada corpo, em cada casa, na mesma medida em que esses elementos estão contidos nela. Vamos pensar, então, que cada elemento que a constitui é um território singular, ou uma ilha para usar o termo que Josefina Ludmer trabalha em suas especulações sobre o conceito de território em *Aqui América Latina* (2013), espaços com funcionamento, afetos e desejos próprios, mas que não estão absolutamente separados, porque não cessam de se cruzar, de se comunicar, ainda que em silêncio, como os movimentos dos caminhantes solitários das ruas de um espaço urbano qualquer, como a Tuguria silenciosa sob Havana. Um caminhante seria ele mesmo uma ilha, que caminha dentro de uma ilha ainda maior onde outras ilhas, como ele, se atravessam e se tocam, ou seja, ele nunca é por si só, nunca está sozinho, pode se sentir sozinho, mas nunca está.

---

<sup>58</sup>Poucas coisas ocupavam esse lugar que parecia não ter fim. Não se via ninguém e a desolação do lugar era tão grande que não convidava a continuar avançando. Seria tão chato como andar no sol. Logo, percebi umas linhas, uma planta da cidade traçada em escala natural. E não demorei a ver, aqui e ali, distantes uma das outras, algumas construções. A compreensão, a mesma de enxergar em meio a tanta luz, ia me dando pouco a pouco certezas que preferia não ter. Assim, tentei voltar.

Um território físico, mas também um eu ou uma instituição: a ilha é um mundo com regras, leis e sujeitos específicos. Nesse território, as relações se transformam em relações topológicas, os limites ou fissuras identificam a ilha como região exterior/interior: como território dentro da cidade (e por extensão da sociedade) e, ao mesmo tempo, fora, na própria divisão(LUDMER, 2013, p.118).

As ilhas têm limites demarcados, mas também têm fissuras que desconstróem esses limites inserindo-as no limiar entre exterior/interior, entre o espaço particular e pessoal (meu corpo, minha casa) e o espaço social (a sociedade, a nação, a história). Tuguria é como essa fissura que rompe o limite exterior/interior, que abre espaço para que emergja a memória da cidade, bem como todo arquivo de gestos cotidianos que a constituem. Mas só consegue atravessar essa fissura, o habitante da cidade capaz de transitar no presente e ver nele também o passado, capaz de enxergar todas essas coisas que não estão lá.

Interessa-nos, aqui, essa característica do conceito de ilha para pensar o afrouxamento das demarcações territoriais geográficas e sociais, tanto no espaço físico como também no sujeito, considerando que ele mesmo é também uma ilha. Pensaremos sob esta perspectiva como a construção do “eu” se dá em um fluxo de movimento entre o dentro e o fora, isto é, constrói-se a partir do outro que é exterior a ele, mas que também circula dentro de seu território, e dele mesmo que está o tempo todo circulando em território alheio. Entendemos que o sujeito é sempre móvel, nunca fixo e assim como a cidade, nunca é acabado, está sempre em construção. Sua identidade é como essa inconstância da cidade, um espaço onde existe sempre a possibilidade de troca, de mudança. O sujeito se constrói como a cidade, ao mesmo tempo em que a cidade se constrói de subjetividades.

## 8.2 O astronauta

Certo dia, li no facebook algo que me fez pensar sobre o conceito de território. Foi um post escrito pela professora Fátima Costa Lima, que me deu aulas de história da arte durante a graduação em cinema. Ela escreveu que, assistindo um programa sobre astros e estrelas chamado *Stargazing*, viu o depoimento de um astronauta que havia passado seis meses em uma estação espacial dando voltas ao redor da terra. Foi

perguntado ao astronauta se essa experiência havia mudado sua visão do mundo, ao que ele responde que não havia tido nenhuma epifania, mas duas coisas o haviam marcado: as tarefas mais simples como amarrar os sapatos se tornam difíceis, e, dando voltas ao redor da terra, ele ia perdendo a ideia da separação entre “nós” e “eles”, e no fim sobrava apenas a ideia de nós. Nos interessa aqui essa última colocação.

Observamos que o astronauta se refere a “eles” e “nós”, duas pessoas do plural. Ele não se coloca sozinho em sua observação, nem se refere ao outro como um só. Isto é, não sou eu, o astronauta e você, um outro, mas somos dois ou mais sujeitos plurais e indeterminados. Mas quem seriam “eles” e “nós” a que se refere o astronauta e porque a ideia de “eles” se desfaz, sobrando apenas a de “nós”? Entendemos que eles são as linhas que delimitam territórios muito exclusivos e nós é a ruptura dessa linha. O “nós” é esse olhar amplo que consegue romper com as demarcações fechadas e que encontra a fissura pela qual tudo entra e tudo sai, é a ruptura do limite interno/externo. Desse modo, ao romper com distinção entre “eles” e “nós”, o astronauta quebra a separação que divide o mundo em territórios exclusivos, ao olhar a terra de longe, as linhas que demarcam nações, culturas, sociedades, pessoas, deixam de ser delimitações fechadas e totalizantes e abrem-se, tornando-se um campo de intercessões. Mas isso não quer dizer que as linhas que compõem os territórios deixam de existir, elas permanecem, porém não determinam um fechamento, ao contrário, são linhas de força que transitam pelos territórios e que os constroem com seu fluxo incessante, são intensidades que afetam e transformam o território. “Nós” é a afirmação de que o território é formado de elementos que estão, ou ao menos deveriam estar, o tempo todo se desterritorializando, isto é, deslocando-se para fora para se reterritorializar em outro lugar ou interagindo com os elementos externos, para então retornar ao seu espaço trazendo consigo traços dessa interação, ou até mesmo novos elementos que modificarão esse espaço.

Segundo Deleuze e Guatarri (1997, p.106): “A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo.” O território se constrói a partir do momento em que existe expressão, isto é, quando os componentes que constituem um meio começam a ser territorializados e vão deixando de ser apenas direcionais para se tornarem dimensionais, deixando de ser apenas fluxo para se tornar uma forma, uma ordenação do caos. Entretanto, as demarcações de território não são medidas, elas são ritmos, são atos, gestos.



Ora, entendemos que a expressão constitui um território colhendo os elementos dos meios e dando a eles característica, mas não necessariamente uma forma definida. Entendemos também que, para existir expressão, é necessário mais de um elemento, por isso “eu” sempre somos “nós”, sempre existe um conjunto. Cada sujeito é ele mesmo um conjunto de expressão (desejos, afetos, construção social, etc.). Nos espaços, eles são um conjunto dentro de um conjunto, os compõem ao mesmo tempo em que são compostos por ele. Esses conjuntos seriam equivalentes às ilhas de que fala Ludmer, são territórios de expressão.

Quando o astronauta, a partir da imagem da terra, pensa nesse conjunto que somos nós, ele está desfazendo um rosto da terra, assim como Nancy desfaz o rosto da cidade, assim como Certeau também o faz. Não mais um rosto, mas todos os rostos confundidos, todas as histórias que convergem no espaço. Imaginamos que a sensação do astronauta lá em cima, enquanto dava tantas voltas em torno da terra, é a de que os limites não fazem mais sentido, tudo é uma só e mesma coisa: a terra, uma pequena ilha no universo. Inclusive as pessoas se diluem no pequeno grande globo, de forma que lá de cima existe a possibilidade e a liberdade, ainda que apenas imaginária, de ser ninguém, e logo de poder tornar-se alguém, um outro. Desterritorializar-se para então se reterritorializar em outro espaço, em outro “eu”, mas sem nunca abandonar as características que vem se sendo formadas ao longo da existência, pois isso é impossível.

### 8.3 Uma breve caminhada

Mas afinal, qual a relação entre o astronauta, a cidade e Cozarinsky? O astronauta nos coloca diante da ideia de território como espaço aberto, cujas características são traçadas pela intercessão de elementos distintos, ou seja, um território que não é um espaço totalizante e fixo, mas cambiante e instável. Cada pessoa, cada cidade, cada nação é um território, ao mesmo tempo em que formam territórios. São ilhas que povoam a terra, esse pequeno espaço dentro do espaço. É pensando a partir dessas ilhas móveis que do astronauta em órbita descemos à terra, para uma imagem das ruas de Buenos Aires gravada no ano 1991. É o início do filme *Bulevares do Crepúsculo: sobre Falconetti, Le Vigan e alguns outros... na Argentina*. Na cena, Cozarinsky caminha pelo centro de Buenos Aires, uma multidão

apressada vai passando por ele, que caminha devagar, filmado em *over shoulder*. Ouvimos sua voz em *over* dizendo (imagem 1):



Imagem 1

Buenos Aires 15 de dezembro de 1991. Tudo parece ter mudado, no entanto eu reconheço tudo. O calor do começo do verão, a agitação sonambula das pessoas. O dinheiro mais uma vez mudou de nome e desta vez esperamos que este cumpra sua promessa. A farmácia Franco-Inglesa, que se tornara *La Franco* durante a guerra das Malvinas, retomou seu nome de origem. Os cinemas da minha juventude desapareceram. Eis o que resta de Paris<sup>59</sup>.

São planos sequências e a câmera precisa algumas vezes desviar-se da multidão que caminha apressada pela cidade, contrapondo-se ao ritmo de Cozarinsky que, com seus passos lentos, parece não pertencer àquele espaço, falta-lhe pressa. Todos parecem caminhar para algum lugar, ou estar fazendo algo, enquanto os passos de Cozarinsky traçam um trajeto que aparentemente não vai levá-lo a lugar nenhum, são passos de um deambular inútil. Nós, espectadores, sabemos que ele está trabalhando, está gravando seu filme, que seus passos são encenados, que ele escolheu seu ritmo assim como optou por colocar-se na frente da câmera, porém de costas, em quase todas as cenas em que ele aparece

---

<sup>59</sup> Paris era um cinema localizado na avenida Corrientes onde hoje funciona um estacionamento.

não vemos seu rosto. Nessas primeiras sequências, o que fica marcado de sua figura é um tronco e sobretudo uma cabeça calva.

Segundo Deleuze e Guatarri, a cabeça não é necessariamente um rosto. “O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal polívoco multidimensional – quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra decodificado e deve ser *sobre-codificado* por algo que denominaremos rosto” (DELEUZE, GUATARRI, 1996 a, p.31). Para os autores, cada parte do corpo pode ser um rosto, pois o rosto é uma qualidade. Ele é produzido por uma máquina abstrata de rostidade, que trabalha através de um sistema, que eles denominam muro branco - buraco negro. O muro branco é a superfície por onde passa o significante e o buraco negro é o espaço por onde atravessa a subjetividade (DELEUZE, GUATARRI, 1996a, p.29). O que a máquina abstrata produz, desse modo, são os traços que vão organizar o rosto, dando a ele uma identidade singular. Mas é necessário lembrar que esses traços não são fixos, eles estão todo tempo mudando e transformando o rosto, de modo que a sobre-codificação que o delineia, pode ser decodificada e novamente sobre-codificada, transformando-se em outro rosto.

Deleuze também explora a relação rosto/cabeça em sua análise da pintura de Francis Bacon, dizendo que ele é um pintor de cabeças, mas não de rostos. Bacon desenha as linhas de força que constroem a cabeça, e que poderiam vir a formar um rosto que a organiza e estrutura. Mas construir um rosto organizado para a cabeça, seja na pintura, seja no cinema, seja na vida, é condená-lo ao mundo dos clichês, é pressupor para ela uma identidade fixa e ignorar sua natureza desorganizada, e instável. As cabeças de Bacon se constroem no fluxo das linhas que a traçam e a deformam. “Trata-se, portanto, de um projeto todo especial que Bacon desenvolve como retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto”. (DELEUZE, 2007, p.28).

Desse modo, ao exhibir-se nessas primeiras cenas como cabeça, Cozarinsky nega-se a ser uma figura impositiva, a priorizar sua identidade, e trabalha no sentido de construí-la através do intercruzamento de si com os eventos e personagens de seu filme. A escolha de não mostrar seu rosto no início é determinante para isso. De fato, o que se apreende de Cozarinsky, são alguns traços, nunca uma figura completa. Sua voz é, nesse sentido, um elemento determinante, pois essa cabeça que se nega a mostrar o rosto, tem uma voz. Sabemos que a voz pertence àquela cabeça, pois ela se coloca na primeira pessoa desde a primeira cena do filme, quando sobre a imagem das folhas

amareladas de um jornal noticiando a libertação de Paris do domínio nazista, ilustrada com a imagem de uma multidão de pessoas na Praça França, ela diz:

O papel jornal envelhece mal. Eis aqui folhas que ainda não tem meio século. Esse título falava de uma coisa alegre, comemorava a libertação de Paris.

Mas isso não era Paris, era a 12 mil quilômetros de distância, na cidade onde eu nasci e cresci, Buenos Aires.

Logo após essa frase, da imagem do jornal há um corte para a cena de Cozarinsky caminhando. Já sabemos, então, que a voz pertence àquela cabeça, assim, a voz a territorializa, dá a ela um nome, bem como define o espaço onde ela se encontra. Nessa breve caminhada, vemos serem delimitados dois territórios: os dos planos sequências que recortam o espaço da cidade e aquele da cabeça e da voz de Cozarinsky que criam uma ilha em meio a multidão. Esse dois territórios não estão, entretanto, separados, eles são componentes um do outro. Os passos e a voz de Cozarinsky dentro do plano espacializam e temporalizam a imagem, sabemos que aquela cabeça pertence àquela voz e que ela nasceu e cresceu em Buenos Aires, sabemos também que aquela imagem foi gravada nessa mesma Buenos Aires em 15 de dezembro de 1991, e que a cidade mudou; porém, Cozarinsky reconhece tudo. Desse modo, assim como a voz territorializou a cabeça de Cozarinsky, ambos – cabeça e a voz – territorializam a imagem, traçando nela linhas de expressão.

Para especular territorialmente não precisamos apenas de divisões, fronteiras, caminhos, percursos, redes e linhas, mas algum tipo de corpo, pelo menos dois; Deleuze e Guatarri (*Mil platôs*) definem o território como a distância crítica entre dois membros da mesma espécie. Os corpos são anexos ao território. Dessa perspectiva um território é uma organização do espaço por onde deslizam os corpos, uma interseção de corpos em movimento; o conjunto de movimentos dos corpos que acontecem em seu interior, assim como os movimentos de desterritorialização que o atravessam. (LUDMER, 2013, p.111)

Considera-se que os planos seqüências aqui analisados formam esse território em que os corpos estão anexados e por onde eles deslizam, cada corpo é um elemento, uma ilha dentro do plano seqüência. Mas o corpo e a voz de Cozarinsky são elementos privilegiados dentro desse espaço, a voz marca, como já dissemos, algumas linhas expressivas de localização: ruas de Buenos Aires na década de 90, crise econômica, guerra das Malvinas, mas nenhuma dessas linhas é mais intensa que o tronco e a cabeça de Cozarinsky, que por ali caminha e reconhece tudo, apesar de tudo ter mudado. Enquanto a voz delinea elementos de significância, o corpo de Cozarinsky – que nesse momento é apenas tronco, cabeça e voz – nos desloca para um outro lugar. A cabeça de Cozarinsky nos faz sair do público e histórico, ainda que pertença a eles, e nos leva para um espaço íntimo. Começamos, então, a delinear elementos de significância que passam a definir um território particular para aquela cabeça calva, ela torna-se o território onde nossa atenção se concentra. Este espaço íntimo é reforçado nas cenas seguintes, quando são filmados alguns espaços do bairro onde Cozarinsky viveu, e onde hoje ele ainda vive quando está em Buenos Aires. São os lugares onde antes se encontravam os cinemas que ele frequentava, e que, na Buenos Aires de 1991, são centros comerciais e lojas de jogos eletrônicos. Voz *over* de Cozarinsky:

No meu bairro não é diferente. Essa galeria ocupa o espaço do Palace Royal. Aqui era o Palace Blue. Aqui O Gran Palace, eu me lembro de ter assistido um bom programa ali.

Ele desloca-se até San Telmo, na rua Defensa, onde ainda existe o letreiro do antigo cinema Cecil.

No bairro sul, o Cecil que recebeu esse nome em homenagem a Cecil B. De Mille. De longe me engano com seu letreiro ainda visível. Ele se transformou em uma feira de antiguidades. Uma grande tela cega, que ainda reside sobre os restos de um passado recente. Foi em lugares como esse que vi as primeiras imagens de uma catástrofe ou infelicidade que me marcaria.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Ainda hoje o letreiro do antigo cinema Cecil está lá, a feira de antiguidades também persiste, assim como o espaço onde antes ficava a tela é ainda visível. A única diferença em relação às imagens que Cozarinsky gravou em 1991 é que

Enquanto a voz indica o que foram esses lugares no passado, a imagem mostra como eles estão no presente, fazendo assim um desvio anacrônico. Em um fragmento de seu diário sabático em *Aqui América Latina*, Ludmer pensa sobre a cidade como memória a partir de um movimento semelhante ao de Cozarinsky. Ela caminha por Buenos Aires com o escritor Hector Libertella que a tira do presente ao relembrar o que antes eram os espaços por onde eles passam. O instante avança no caminhar, mas a memória traz para esse instante o passado, movimentando o tempo.

“O movimento do passeio é o tempo em movimento e em algum ponto da cidade, como em um corte, HL se detém, coloca o passado no presente e faz música: um acorde aqui-agora-antes. Com este acorde ele diz: presente. Em cada olha! Ou lembra! O tempo se territorializa e se duplica (seguindo a forma da memória de Bergson e a forma geral da sociedade do espetáculo), com um passado pessoal e público que o constitui e que também constitui a nós como sujeitos. O presente toma forma da lembrança e da sensação de tê-la vivido antes: é a memória da cidade, a memória literária, a memória autobiográfica comum e a memória da amizade. (LUDMER, 2013, p.101)

Ora, o movimento de Cozarinsky, faz justamente isso, territorializa o tempo, territorializa o passado daquele espaço urbano. Nesse dizer aqui era isso, aqui era aquilo, cria-se uma superposição temporal e o presente ganha a densidade de todas as histórias que passaram pelo espaço. Assim como a memória de Cozarinsky, tantas outras se cruzaram nesses antigos cinemas, deixando ali seus fantasmas. Entendemos, desse modo, que o movimento de territorialização da memória do espaço urbano é sempre íntimopúblico, para usar o termo de Ludmer (LUDMER, 2013). Toda memória urbana é, segundo a autora, uma memória compartilhada, não é apenas trabalhada na vivência subjetiva, mas em uma vivência coletiva, é uma memória que não é apenas “eu”, mas “nós”.

---

agora, no centro do espaço onde antes era a tela, no alto, como se observasse tudo, de longe, está uma imagem de Nossa Senhora.

Essa construção do “nós” continua a se desenvolver ao longo do filme quando, das cenas da caminhada de Cozarinsky, passamos para imagens de *O fim da noite*, filme de diretor argentino Alberto Zavalia lançado em 1944. Cozarinsky, como já citamos acima, diz que esse filme o colocou diante das imagens de uma catástrofe ou uma tragédia que o marcariam. É a partir dessa memória pessoal que Cozarinsky começará a investigar os rastros dos atores franceses, Maria Falconetti, mais conhecida por interpretar Joana D’arc no filme *a Paixão de Joana D’arc*, de Theodore Dreier, e Robert Le Vigan, que atuou em vários filmes durante a década de trinta e o início da década quarenta, tendo trabalhado com diretores como Marçél Carné, Jean Renoir e Abel Gance.

A investigação de Cozarinsky, entretanto, não se limita a especular sobre esses personagens, e o início do filme, em primeira pessoa, já nos dá essa medida. Em uma entrevista sobre *Bulevares do Crepúsculo*, ele fala sobre como, ao investigar a vida desses atores, ele estava também investigando sua própria vida.

El director del Institute National de L’Audivisuel, Claude Guisard, me dijo: “El proyecto es interesante si usted lo hace en primera persona”. Al principio no le encontré la punta, porque era evidente que era un filme en primera persona, en la medida en que era yo quien lo hacía. También era obvio por qué me interesaba el proyecto: yo había hecho el trayecto inverso al de Falconetti y Le Vigan. Después, sin embargo, me puse a reflexionar y me di cuenta hasta qué punto a través de esta gente yo me veía a mí mismo y a la Argentina. A mí mismo no como un individuo sino como una criatura histórica, por decirlo de una manera que suena un poco pedante. Nacido en un momento determinado, tenía cinco años cuando fui llevado a Plaza Francia por mis padres y yo no entendía por qué estaban tan contentos y parecían tan aliviados: era el fin de la guerra. Mucho después empecé a frecuentar la primeras funciones de Gente de Cine, falsificando mi cédula de identidad: había que tener 18 años para entrar y yo tenía sólo 15. El cine era como una ventana que se abría sobre mundos desconocidos, me contaba historias de una manera diferente de como me las contaban los libros y veía gente

distinta de la que veía en la vida real. Al mismo tiempo, me enneguecía con lo que tenía a mi alrededor y en esa época no sabía que Falconetti había estado acá, que a la mejor incluso había estado cerca de mí ese día de infancia en Plaza Francia. Tampoco sabía en ese momento que Le Vigan estaba vivo, aquí, en la Argentina, cuando en Gente de Cine yo estaba viendo *La bandera* o *Los bajos fondos*. No sabía que ese individuo desorbitado e histérico que había en la pantalla, que era tan fascinante, estaba encerrado en Tandil. Yo no había visto *La orquídea*, porque despreciaba el cine argentino de la época del peronismo, totalmente de convención, de teléfonos blancos, de gente que hablaba de tú; yo lo despreciaba de una manera muy espontánea. Así que cuando empecé a pensar en todo esto, comenzaron a moverse dentro de mí no sólo recuerdos sino todo aquello que se podría decir que es la imbricación de una pequeña vida individual en una serie de momentos de la História. Me dije entonces: no soy yo, ni tampoco Le Vigan, ni tampoco Falconetti. Somo los três y a través de los três empieza a iluminarse en qué país cayó cada uno. Ella cayó en el país hacia 1943, en el ocaso del poder conservador, donde las minorías eran enormes, minorías que podían mantener revistas literarias, sociedades de conciertos, temporadas de teatro francês... Y él cayó en la época en que llegaban docenas, cientos de personas que tenían cuentas que saldar (justas o injustas) por el momento político de pós-guerra. Entonces me dije: a través de ellos me encuentro conmigo y a través de mí me encuentro con dos momentos de la historia argentina: uno que no llegué a conocer, porque era un chico cuando terminó; y el otro que viví en toda mi infância, cuando se oía hablar de Hitler en la Patagonia, de nazis escondidos. Era como una versión de cuento de hadas y de ogros, un cuento de Grimm, que tenía una expresión mucho más cotidiana y banal y penosa incluso como podía ser la historia de Le Vigan<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> O diretor do *Institute National de L'Audivisuel*, Claude Guisard, me disse: “O



projeto é interessante se você o fizer em primeira pessoa”. A princípio não entendi, porque era evidente que seria um filme em primeira pessoa, na medida em que era eu quem o faria. Também era óbvio porque me interessava o projeto: eu havia feito o trajeto inverso ao de Falconetti e Le Vigan. Depois, porém, comecei a refletir e me dei conta até que ponto através dessas pessoas eu via à mim mesmo e à Argentina. A mim mesmo não como indivíduo mas como uma criatura histórica, falando de uma maneira um pouco pedante. Nascido em um momento determinado, eu tinha cinco anos quando fui levado à Praça França por meus pais e eu não entendia porque estavam todos contentes e pareciam tão aliviados: era o fim da guerra. Muito depois comecei a frequentar as primeiras sessões de *Gente de Cine*, falsificando uma carteira de identidade: tinha que ter 18 anos para entrar e eu tinha só 15. O cinema era como uma janela que se abria sobre mundos desconhecidos, me contava histórias de uma maneira diferente de como me contava os livros e eu via pessoas distintas daquelas que via na vida real. Ao mesmo tempo, eu não sabia o que tinha ao meu redor e nessa época não sabia que Falconetti havia estado aqui, e que ainda por cima estava perto de mim naquele dia de infância na Praça França. Também não sabia, naquele momento, que Le Vigan estava vivo, aqui, na Argentina, quando em *Gente de Cine* eu estava vendo *La bandera* ou *Los bajos fondos*. Não sabia que esse indivíduo exorbitante e histérico que estava na tela, que era tão fascinante, estava isolado em Tandil. Eu não tinha visto *La orquídea*, porque desprezava o cinema argentino da época do peronismo, totalmente de convenção, de telefones brancos, de gente que falava dos outros; eu o desprezava de uma maneira muito espontânea. De modo que, quando comecei a pensar em tudo isso, começaram a se mover dentro de mim não só lembranças, mas também tudo aquilo que se poderia dizer que é a imbricação de uma pequena vida individual em uma série de momentos da História. Então, disse para mim mesmo: não sou eu, nem mesmo Le Vigan ou Falconetti. Somos os três e através dos três começa a vir a luz em que país caiu cada um. Ela caiu no país em 1943, no ocaso do poder conservador, onde as minorias eram enormes, minorias que podiam manter revistas literárias, sociedades de concertos, temporadas de teatro francês. Ele caiu em uma época em que chegavam dezenas, centenas de pessoas que tinham contas a acertar (justas ou injustas) com o momento político do pós-guerra. Então me disse: através deles me encontro comigo e através de mim me encontro com dois momentos da história argentina: um que não cheguei a conhecer, porque era muito pequeno quando terminou; e outro que vivi durante toda minha infância, quando se ouvia falar de Hitler na Patagônia, de nazis escondidos. Era como uma versão de contos de fadas e de ogros, um conto de Grimm, que tinha uma expressão muito mais cotidiana e banal e inclusive penosa como podia ser a história de Le Vigan.

Entrevista concedida a Luciano Monteagudo e originalmente publicada na revista Uruguaya Film N.2, junho/julho de 1992. Entretanto tive acesso, nos arquivos da biblioteca do *Museo del Cine* de Buenos Aires, a somente alguns trechos dela. Esses trechos foram publicados no catálogo de uma retrospectiva

Percebemos primeiramente que não existe um único sujeito do filme – sujeito no sentido de um objeto do discurso –, até mesmo porque, como já dissemos, para construir um território são necessários dois corpos ou mais. Consideramos, assim, o filme como um território onde estão sempre expressos dois ou mais sujeitos. *Bulevares*, por exemplo, é um filme sobre Falconetti, Le Vigan e outros na Argentina. Interessante observar que existem esses outros, e um deles é o próprio Cozarinsky que, através desses outros, encontra a si mesmo como criatura histórica. Os personagens do filme se constroem, assim, através de um jogo de espelhos, elas vão se refletindo uns nos outros, ao mesmo tempo em que os eventos históricos vão surgindo através deles. É nesse movimento que vemos pela primeira vez o rosto de Cozarinsky, antecedido, no entanto, pelo seu rosto de criança.

Cozarinsky está sentado, a câmera o filma em *over shoulder*, logo não vemos seu rosto (imagem 2). Ele tem à sua frente fotos e recortes de jornais relativos à festa da libertação na Praça França. Em voz *over*, a atriz Andrée Tainsy fala sobre esse dia de comemoração e sobre Falconetti. Após seus depoimentos retorna a voz de Cozarinsky, sobre um plano detalhe de uma fotografia sua quando criança, em meio à multidão, naquele dia, na Praça França :

“O que ela não sabia é que eu estava lá, eu também, nas mãos de meus pais, sem compreender aquela alegria e alívio, criança que eu era, ouvindo cantar em uma língua que eu ainda não conhecia. No entanto eu havia crescido em um país de imagens lamentáveis”.

A câmera fecha no rosto de Cozarinsky criança (imagem 3), então, corta para imagens de uma procissão e de um desfile do exército que acompanha Perón pelas ruas em torno da Praça de Maio.

“Como fascismo já não estava mais em curso, o general Perón inventara uma terceira procissão para legitimar seu populismo, ele conseguiu construir uma hierarquia sindical ligada ao exército e a igreja que garantia fundações sociais

sólidas ao seu poder. Essa aliança deveria durar certamente, e conduzir o restante das riquezas acumuladas pelas décadas seguintes”.

Corta para imagem da mão de Cozarinsky tocando as fotografias (imagem 4), e logo para o lado de fora do apartamento. E então, através do vidro da janela, pela primeira vez aparece seu rosto, ele deixa de olhar as fotografias e contempla o nada, pensativo (imagem5). Aquele rosto, que já foi apenas uma cabeça é, agora, junto com Falconetti, Le Vigan e os outros, o elemento singular do qual transborda o elemento histórico. Aquela criança da foto ainda não podia se ver como criatura histórica, é só a distancia temporal que dá a ela essa visão, isto é, é o adulto que hoje ela é, é quem consegue olhar para trás e entender que aquele pequeno corpo na cidade de Buenos Aires, estava sendo construindo dentro de um contexto histórico-social, e que apesar de naquele momento ele estar alheio a tudo, tudo ficaria nele impresso.



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5

Percebemos que tudo começa na cidade de Buenos Aires porque ela é um ponto central para todos os eventos e personagens do filme, assim como vai ser em outras obras suas. Isto ocorre, sobretudo, porque Buenos Aires é o território afetivo de Cozarinsky. “Os lugares de nossa infância nunca nos abandonam”, ele diz em uma de nossas conversas<sup>62</sup>. Ora, o que temos, em *Bulevares*, é justamente uma montagem que cruza dentro do filme a história dessas vidas que têm em comum um espaço e um tempo histórico. Cada um deles é um território singular, território do “eu” que apesar de ser um é também o “outro”. Como diz Cozarinsky, somos três, inseridos em um contexto histórico específico, contudo, vivendo histórias diferentes. Em uma cena já quase no final do filme, imagens de Buenos Aires e Paris se intercalam e Cozarinsky diz:

“Constato mais uma vez que a vida é feita do entrecruzamento de outras vidas, mas também que não há um sentido único, o detetive sempre acaba descobrindo algo sobre si mesmo. Eu havia seguido as pistas de Falconetti e Le Vigan. O que teriam ido eles procurar lá? Talvez muito simplesmente uma miragem, e então voltar ao zero. A mesma coisa que me havia empurrado a fazer o trajeto inverso. Jovem eu sonhava em viver me Paris. Hoje em Paris penso sobre minha adolescência. O cinema desaparecido, onde eu havia aprendido a reconhecer outros lugares cheios de promessa. Hoje os únicos filmes que me fazem sonhar, são os que estão por fazer. Em volta de mim a pequena história e a grande história se entrecruzam, se reencontram. Tudo o que me dava medo na minha infância parecia evaporar-se. Meu país parece ter mudado mais que eu mesmo. Isso é verdade? Isso é possível? Gostaria tanto acreditar.

Aquela cabeça no início do filme foi demarcando seu território e levando a outros territórios, a Falconetti, a Le Vigan, à segunda guerra, à Argentina em três momentos diferentes, já que despertada por três histórias diferentes, ainda que estivessem no mesmo espaço-tempo. Em *Bulevares*, o espaço da tela se desdobra em espaços singulares, que se

---

<sup>62</sup>Conversa com Cozarinsky, Buenos Aires, julho de 2015.

cruzam ainda que distantes. Transforma estes arquivos impalpáveis que são as vivências de cada um em arquivo do coletivo, porque, seguindo o pensamento de Benjamin, não existe diferença entre a pequena e a grande História, e dar a ver isso é um gesto político.

## 9 VODU URBANO: OS FANTASMAS DE BUENOS AIRES

O livro *Vodu Urbano* divide-se em duas partes, a primeira se intitula *A viagem sentimental* e narra um acontecimento na vida de um cineasta argentino radicado em Paris. A segunda é uma coletânea de escritos breves que transitam entre a ficção e o ensaio e se intitulam *O álbum de cartões-postais da viagem*. A Argentina e principalmente Buenos Aires são protagonistas do livro, é onde Cozarinsky joga com sua memória e com a nostalgia desse espaço deixado por ele há tantos anos. Devemos lembrar que o livro foi escrito no começo dos anos oitenta quando ele ainda vivia em Paris, hoje ele reside a maior parte do tempo em Buenos Aires, e Paris se tornou um lugar de passagem. Susan Sontang escreve sobre essa relação nostálgica com a cidade de Buenos Aires no prefácio da primeira publicação do livro:

A Buenos Aires de Cozarinsky ( o passado local) e Paris (seu presente cosmopolita) são, ambas capitais de uma nostalgia retroativa e pressentida. A afeição vulgar e ilícita e as proezas carnavais do *flâneur* contemporâneo são em grande parte transações mentais, uma espécie de literatura e cinema vividos. Enquanto a cidade moderna continuar sendo um empório de desejos, aqueles encantamentos impuros estarão saturados de um gosto antecipado de sua própria finitude. Tanto mais necessário, então, o vodu do escritor, que conjura o passado para intensificar desejos não apaziguados e também para exorcizá-los. (SONTANG, 2005, p.11)

O olhar de Cozarinsky é nostálgico, mas suas lembranças se misturam também com um certo ressentimento por ter ido embora, mas sobretudo ele lança um olhar crítico sobre sua cidade e seu país. Este fato fica marcado nos últimos parágrafos de *A viagem sentimental*, quando o protagonista, que havia, como em um passe de mágica, sido transportado de Paris para Buenos Aires, é perseguido por seus amigos do passado. Eles cobravam seu regresso, pois, quando ele partiu, havia ficado ali um lugar que deveria ter sido dele e o qual ele deveria agora estar ocupando.

O coração bate tão forte, que é como se estivesse correndo para salvar sua vida. Para e ouve a respiração como se não fosse sua, como se tivesse detectado um suspiro funesto no bosque. Rápido! Rápido! Antes que tudo apague! Antes que ele também apague?

Fecha os olhos e não consegue dizer se é porque está com medo de ver o que ainda resta de Buenos Aires ou se porque teme ouvir uma vez mais, seu canto de sereia. (COZARINSKY, 2005, p,36)

Ele fecha os olhos e os ouvidos a esse canto que poderá seduzi-lo, não quer encarar esse passado entranhado na cidade de Buenos Aires, mas apenas olhá-lo de longe, a uma distância segura. É justamente essa distância que faz dos espaços narrados em *Vodu urbano* um lugar essencialmente memorativo, o que é enfatizado pela composição fragmentária do livro e pela ideia de cartão-postal, essa pequena lembrança que se envia quando se está longe, desterritorializando e em trânsito. Podemos ler os fragmentos do livro como envios sem destinação, pois não importa a quem se envia, o que importa é o envio mesmo, como discorre Derrida em *O cartão-postal* (DERRIDA, 2007). Mas talvez o destinatário seja o próprio Cozarinsky, talvez esses textos sejam o seu trabalho vodu, uma forma de exorcizar seus fantasmas.

*Vodu Urbano* é, desse modo, um território como o ilustrado por Josefina Ludmer em *Literaturas pós-autonomas* (LUDMER, 2015), um território do presente que encontra uma escrita que se determina por fazer parte de um espaço urbano definido e que traz consigo um reflexo da realidade desses espaços. Segundo ela, os sujeitos que escrevem sobre esses territórios também se definem por ele, assim, escritor e espaço se fundiriam e se confundiriam. Ludmer coloca em cena essa relação para pensar o fim de uma literatura regida por uma lógica interna, autorreferencial, ou seja, ela pensa na impossibilidade de uma escrita que não seja tocada por aquilo que está fora dela, isto é, que não seja tocada pelo espaço físico, geográfico, histórico e social em que ela se insere.

Ao falar de uma literatura que se constrói a partir de e nos espaços, Ludmer, está também falando de uma literatura desterritorializada, isto é, uma literatura que traça linhas de fuga para fora de si mesma, das instituições a que está atrelada, e de qualquer coisa que a defina como um campo específico e independente. A literatura, pensada sob esta perspectiva, colocaria também em jogo o

limite (se ele existe) entre a realidade e a ficção, já que, mesmo sendo invenção, ela não deixa de estar fortemente cunhada na realidade (histórica). Entretanto, devemos salientar que essas práticas de escrita, apesar de construir um presente a partir da realidade do espaço, não se definem por uma elaboração verossímil dos mesmos, isto é, elas não representam sua realidade, mas constroem realidades através do olhar do escritor.

Tendo essas questões em mente retornamos a *Vodu Urbano*. Cozarinsky, nas duas partes do livro, vê os espaços em que vive e viveu como espaços imaginários já que são trabalhados em sua memória. Mas ele também os torna imaginários, pois os pinta segundo uma visão crítica sobre eles e porque vê esses espaços como um lugar de onde ele poderia articular ou presenciar uma cena, uma cena que poderia vir a se tornar parte de sua escrita. Tanto em *A viagem sentimental* quanto em *O álbum de cartão postais da viagem* nos deparamos com personagens que justamente vagam e descrevem acontecimentos dos espaços em que vivem.

O livro transita entre Paris e Buenos Aires, como já dissemos, e reflete, critica e se inspira por esses espaços e por quem transita por eles. Anônimos que caindo nos olhos do escritor são transportados da realidade para a ficção e vice-versa, como pode se observar no trecho de um dos cartões-postais intitulado *Babylone Blues*. Nesse pequeno conto, Cozarinsky narra um momento do dia de um escritor que evita voltar para casa, pois sabe que lá o espera um caderno em branco com páginas a serem preenchidas. Ele prefere estar na rua, pois é entardecer, sua hora preferida do dia, e o momento em que ele pode observar as pessoas e o cotidiano da cidade e os ficcionalizar, pois a ficcionalização de pessoas alheias é para ele irresistível:

[...] Mas você aprendeu a se sentir em casa entre os monumentos de Paris e em momentos como esse, quando a luz de determinada hora do dia envolve-os em uma graça efêmera, a própria cidade parece aceitar seu destino de cenário teatral, pano de fundo pintado diante do qual já desfilaram vários personagens de diferentes peças ou de produções sucessivas de uma mesma peça. A memória dessas intrigas não perturba o palco, e sua magia possível não é senão a miragem de rastros sobrepostos, batalhas esquecidas (COZARINSKY, 2005, p. 101).



E mais adiante, após ver um casal de velhinhos falando em uma língua que ele não conseguiu identificar e notar que a mulher usava um grande broche em que faltava uma pedra, ele começa a imaginar a história daquele broche e pensa :

Uma vez mais você se depara com uma daquelas inúmeras encruzilhadas da má literatura. Não importa: com prazer e só uma sombra de culpa, você embarca de novo na perversão da vida cotidiana: o que poderia ter sido, o que poderia ser... Humilde, silenciosa, como uma hera viva ou uma mancha de umidade, ela prolifera em desenhos intrincados, insignificantes, personagens ociosos, transeuntes que ignoram a trama em que você os enreda, o passado que lhes inflige, o futuro que você provavelmente não liga de inventar para eles. ( A escuridão chega em sua mesa pela janela e alcança as páginas de seu caderno, sempre em branco.) (COZARINSKY, 2005, p. 102).

Percebe-se que, como um flâneur, o escritor observa a cidade e vai ali imaginando possíveis histórias, mas, enquanto isso, no caderno, as páginas continuam em branco esperando que o escritor deixe a ficção do mundo lá fora e venha para a ficção da literatura, mas essa separação parece impossível, o conto acaba e as folhas continuam em branco. Seria essa impossibilidade de separar a ficção da realidade que impediria o personagem de escrever? O espaço da ficção que o espera no caderno entra em conflito com a vida real que está lá fora, mas é justamente desse mesmo conflito que parece nascer o texto de Cozarinsky. Em *Babylone Blues* e em vários outros textos dos cartões-postais, fica evidente uma inspiração direta nos acontecimentos dos e nos espaços em que o escritor vive ou viveu, e uma profunda inspiração derivada da realidade que o circunda ou circundou. Pode-se observar que no trecho acima citado é tênue a separação entre os acontecimentos do texto e os acontecimentos reais.

A esse respeito, faço uma relação com a análise que Derrida faz do relato sobre a moeda falsa de Baudelaire, em que ele aponta para o fato de que, se o mendigo que recebe a moeda falsa do amigo de Baudelaire não tem consciência de que esta moeda não é verdadeira, para ele ela será verdadeira. Derrida nos coloca justamente frente ao jogo que a ficção sempre nos insere, podemos não ser conscientes desse

jogo, assim como o mendigo não o é do fato de possuir uma moeda falsa, ou podemos ter a consciência da falsidade da moeda e entrarmos no jogo. Afinal, não seria toda ficção uma moeda falsa?

Em *A viagem sentimental*, o emprego da moeda falsa da ficção e a relação com o espaço é ainda mais complexo, pois, nessa viagem, existe um deslocamento fantasmático e imaterial. É a viagem de um personagem cineasta, um sonho desperto, um despertar das recordações, frustrações e temeridades de um homem em seu exílio voluntário, que se deixa enganar por sua própria moeda falsa, já que cria uma ficção para si mesmo. A viagem é desencadeada por um encontro acidental do personagem com um elemento de seu passado: a passagem com a qual havia partido para Paris e em cuja última página a volta para Buenos Aires já paga estava em aberto. A velha passagem de avião ironicamente abre a passagem para um retorno a Buenos Aires, mas um retorno sem deslocamento físico, como o próprio nome diz, para uma viagem sentimental.

Sem emoção, com certa curiosidade da pessoa pretérita que a passagem de algum modo parecia lhe revelar, examinou o folheto, ou, antes, a página que restara. Por um segundo, reconheceu um de seus reflexos de arquivista de museu tentado a emoldurá-la. Mas venceu seu velho eu supersticioso: minutos mais tarde lá estava ele olhando os restos da passagem, entre chamas e cinzas, desaparecer na privada (COZARINSKY, 2005, p. 18).

Mas o gesto de colocar fogo na passagem, não apagou o passado ou redimiu a faísca de uma vontade ou uma possibilidade de regresso, pois aquilo que ela representava continuava armazenado na memória do personagem. Assim, sua queima não foi o fim, mas, ao contrário, foi o começo. O gesto da queima foi justamente o estopim para seu retorno fantasmático a uma pátria há tantos anos abandonada. A viagem começa quando o personagem sai para beber em um café na esquina de seu apartamento em Paris e incrédulo se percebe transferido como em passe de mágica para um bar de Buenos Aires. Existe, nesse retorno, uma conexão profunda com uma memória que ainda se mantinha viva dentro do personagem. Essa conexão foi o que abriu essa espécie de passagem que o transportou para Buenos Aires e que o faz imaginar como a cidade e seus habitantes estão agora, no presente. Existe aí uma mistura de tempos, passado, presente, futuro não se distinguem e criam para o

personagem uma experiência singular. É como se o tempo cronológico tivesse sido suspenso e o personagem vagasse por um tempo psicológico. Podemos aproximar essa experiência com o pensamento sobre tempo de Bergson, principalmente no que diz respeito a sua concepção de presente.

É preciso portanto que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu, presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor (BERGSON, 2006, p.161,162)

Tendo em vista a afirmação de Bergson de que o presente ocupa uma duração entre um passado imediato e um futuro imediato, sempre em vias de uma ação a ser executada, aquilo que ocorre com o personagem de *A viagem sentimental* é justamente uma quebra desse esquema sensório-motor. Existe uma suspensão do tempo e uma imersão em um estado de sonho em que a linearidade temporal é rompida. Um corte na duração do presente que o coloca em um estado de pura virtualidade. No entanto, tudo o que ele projeta nessa viagem está pautado em imagens que concernem a suas lembranças vividas. Bergson define esse tipo lembrança como lembranças-imagem, essas lembranças são armazenadas na memória e dão conta de tudo que nos ocorre ao longo da vida. As lembranças-imagem são lembranças espontâneas que não exercem nenhuma utilidade “prática” em nossa vida, ao contrário da memória ligada à percepção, que usa as lembranças adquiridas para necessariamente prolongá-las em uma ação.

A percepção seria, desse modo, uma a repetição, nós fazemos dela um hábito que, quanto mais inerente a nossas ações, mas se afastam de nossa vida passada, tornando-se impessoal e fazendo com que

percebamos as coisas automaticamente, bem como que tenhamos atitudes apropriadas perante o mundo. E é então que se pergunta para que serviriam as imagens-lembrança se elas não tem utilidade prática em nossa existência? Se poderiam nos fazer confundir o sonho com a realidade? As imagens-lembrança são necessárias, pois é a partir delas que a percepção se transforma em ação, é através da repetição daquilo que foi apreendido pela imagem-lembrança ao longo de nossa vida que esse hábito se constitui. Contudo, existe certamente uma primazia da percepção, pois é dela que precisamos para colocar em funcionamento nossas ações no mundo, no entanto, a imagem-lembrança está o tempo todo aparecendo e desaparecendo independente de nossa vontade, ela surge quando existe um afrouxamento do sistema sensório-motor.

Como já dissemos a experiência de deslocamento espaço-temporal do personagem de *A viagem sentimental*, foi justamente um afrouxamento do sistema sensório-motor, uma suspensão da percepção que se prolongaria em uma ação continua no tempo, e uma inserção de si mesmo nas lembranças espontâneas. Ele sai da realidade e imerge no sonho, ou seja, ele cria imagens virtuais inventando uma vida e estados possíveis para uma Buenos Aires do presente, e os antigos amigos e conhecidos que ali ainda vivem. E ele faz isso a partir de imagens virtuais de seu passado e segundo seu estado psicológico atual. Ele ficcionaliza um estado presente, inventando-o segundo o que sente que poderia vir a ser um estado possível.

Ao se ver desterritorializado do espaço de Paris e transportado para Buenos Aires e ao se defrontar com seus velhos amigos, ele procura esconder sua perplexidade, ele age com naturalidade perante a situação inusitada pela qual foi surpreendido. Ele se deixa guiar por esses amigos que são reais e inventados ao mesmo tempo, deixa-se levar pelas situações em que estes o inserem, sem reagir a elas, como em uma situação ótico e sonora pura, em que o personagem não controla mais o próprio destino, ele apenas o observa, e quase não age e nem reage aos acontecimentos que lhe sucedem, pois na imagem ótico-sonora pura as situações escapam a lógica da ação e reação. Em *A viagem sentimental*, o personagem, além de não reagir às situações que são impostas a ele pelas pessoas, é também paralisado pela visão da cidade de Buenos Aires, como é ilustrado no seguinte trecho da viagem:

O espetáculo da cidade é tão hipnótico que ele não consegue nem responder. Tudo o que costumava lembrar durante anos está ali, tudo fielmente reproduzido no mínimo detalhe, e o

resultado é a verossimilhança de um sonho, inquietante como provavelmente seria um desenho animado hiper-realista... (COZARINSKY, 2005, p. 20).

O personagem observa a cidade e, impotente neste misto de sonho e reflexão, ele vê uma cidade imobilizada no tempo, tão parecida com a que ele possuía em suas lembranças que é impossível ser verdadeira e, assim, ela toma contornos irreais. Mas essa cidade idealizada é logo denunciada como falsamente imaculada por Laura, uma das personagens de seu passado com quem ele se encontra em sua viagem. Ela o adverte:

Entenda de uma vez por todas: estão devastando a cidade para abrir grandes avenidas, estão demolindo quarteirões e mais quarteirões de casas, bairros inteiros. Quando salvam uma casa antiga é para restaurá-la e convertê-la num restaurante chique. Você achava a cidade barulhenta? Quando terminarem você só conseguirá ouvir carros e mal conseguirá respirar na rua. Diziam que a cidade imitava Paris? Agora ela nem consegue imitar Los Angeles: está mais para Caracas, Cidade do México. Era uma cidade feia e não será menos feia, mas nesse processo muita gente vai ganhar rios de dinheiro. Então, ponha de uma vez na cabeça: não me lembro. Você lembra, se quiser. Agora, por favor, saia (COZARINSKY, 2005, p. 28).

Laura nega-se a lembrar da cidade, nega-se a deixar que a sua memória espontânea surja, afinal, para que lembrar? Se a imagem da antiga Buenos Aires já foi dissuadida de sua memória em consequência dos efeitos sofridos ao longo dos anos pelo progresso desenfreado, de que adiantaria lembrar de algo que já está perdido? Laura denuncia: a cidade que o personagem vê é edificada pela utopia de que alguns sonhos se constroem, para logo desabarem ao despertar. E então com os olhos abertos resta ver o que sobra das ruínas modernas de que se fazem as cidades, ou como, segundo Benjamin, vê-las como resíduo de um mundo de sonhos. Em cada fragmento arruinado da cidade pode-se entrever uma faísca do que foi a cultura de um tempo anterior e sua ruína. A cidade é um grande reduto de memórias, ela as preserva nas

entranhadas de suas ruas, prédios e muros. Prédios de estilos diferentes se misturam no aglomerado urbano dando o parâmetro das mudanças de estilo arquitetônico ocorridos durante os anos. Uma irracionalidade urbanística em que podemos observar tempos que se misturam: Carcaças de prédios, paredes deterioradas, cinemas de rua que desaparecem, galerias e shoppings que vão ocupando os espaços de antigos prédios são todos fantasmas e rastros do tempo.

As cidades se transformam cada vez mais em um mundo de sonhos efêmeros financiados pela crescente sociedade de consumo. Nessas metrópoles modernas, tudo é descartado tão rapidamente que se desintegram os vestígios do tempo, impedindo assim que se mantenha uma relação crítica com o próprio passado. Susan Buck-Morss escreve em *A cidade como mundo de sonho e catástrofe*: “Em última análise, como disse Benjamin, “a experiência prática não serve para nada”. A percepção se converte em experiência somente quando se conecta com as sensações do passado” (BUCK-MORSS, 2002). Mas como nos conectar com sensações do passado se os rastros dele são cada vez mais escassos? A resposta poderia ser estando atentos às ruínas.

Gosto de por trás do esplendor das grandes capitais detectar uma cidade-fantasma lutando para sobreviver. Busco nas fachadas não tanto vitrines extravagantes e iluminações deslumbrantes, mas sim as manchas de umidade, a rachadura ameaçadora, o rastro do deserto soterrado. Objetivo: ver na presença afirmativa, a sombra eminente. (COZARINSKY, 2005, p.121)

Para Benjamin, a imagem da ruína se torna um emblema da frágil e transitória cultura em que se está imerso, e as fachadas atraentes que escondem os restos daquilo que um dia aquele espaço foi é a afirmação dessa fugacidade a que a cidade e sua história estão suscetíveis, mas é também a afirmação da existência de um passado ali escondido que tenta sobreviver. E o gesto de Cozarinsky, de se permitir olhar essas ruínas que se escondem por trás da cidade, é também uma forma de defesa contra o choque contínuo a que se está suscetível nas grandes metrópoles modernas, ou seja, é um gesto que tenta recuperar a experiência perdida em meio à fantasmagoria urbana.

Se a cidade perdeu sua aura, pode-se encontrá-la escondida em suas ruínas. Por exemplo, no cartão postal, intitulado *Painted Backdrops*, Cozarinsky reflete sobre as palmeiras enxertadas em cidades

a que não pertencem organicamente, para proporcionar a elas uma certa ilusão de tropicalidade. Ele diz que as palmeiras de Buenos Aires são as mais tristes, pois estão mais próximas de sua paisagem real do que as de Londres e Frankfurt, mas não expressam nada do que elas são em seus lugares de origem, não expressam o trópico, mas, nas palavras de Cozarinsky : "Retratam antes uma terra de ninguém com identidade deslocada; tal como os habitantes da cidade, pertencem a indústria zumbi de algum vodu urbano " (COZARINSKY, 2005, p. 90). Ora, percebe-se, através dessa passagem, uma dura crítica às falsas paisagens urbanas que tentam produzir efeitos visuais que não condizem em nada com a verdadeira identidade da cidade e que consequentemente encobrem essa identidade e o que restaria de seus vestígios.

Esse efeito fantasmagórico é constantemente levantado por Cozarinsky em *Vodu Urbano*, não apenas em relação aos espaços urbanos, mas também em relação a todas as camadas de nossa vida cotidiana, é como se a própria vida se distanciasse de nós e se torna-se ela mesma uma fantasmagoria. Como fugir disso? No primeiro parágrafo do primeiro cartão, intitulado *Early Nothing*, Cozarinsky denuncia esse mundo que se tornou uma grande farsa, farsa da qual nós fazemos parte, seja consciente, seja inconscientemente, e ele anuncia a necessidade de reconhecer a farsa como tal para ser admitido no que ele chama "o reino do conhecimento".

As crianças extasiadas ante uma projeção de slides cedo ou tarde perceberão a textura, por mais fina que seja, da tela onde pousam visões passageiras de pagodes, fiordes e beduínos. Seu fascínio por essas maravilhas fugazes não há de enfraquecer quando souberem que é a superfície prateada que permite à mera luz refletir-se em cores e formas sempre cambiantes. Pouco importa se em vez da textura sintética ou tramada de uma tela, essa superfície é uma parede lisa ou rugosa - os acidentes de pintura ou papel só fazem realçar com mais dramaticidade a natureza do suporte. O reconhecimento de intervalos ofuscantes ou sombrios entre um slide e outro equivale a uma bem-vinda queda do estado de graça, a uma excitante admissão ao reino do conhecimento (COZARINSKY, 2005, p. 41)

Cozarinsky vê, no reconhecimento do suporte, o desvelamento do dispositivo. Dispositivo no sentido formulado por Foucault, em que uma infinidade de elementos heterogêneos, sejam eles aparatos tecnológicos, a mídia, ou o estado, fazem parte de um sistema de relações de poder e de controle. É por isso que, a partir do desvelamento do dispositivo e de seus mecanismos de funcionamento, pode-se gerar um efeito de reconhecimento das relações de poder que são intrínsecos a eles, e essa tomada de consciência seria uma forma para aceder a experiência, ou seja, perceber e sentir o conteúdo criticamente. Ora, parece-me ser justamente isso o que Josefina Ludmer afirma quando diz que a realidade na literatura pós-autônoma: "É uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação" (LUDMER, 2010, p.02). Isso nos dá a ideia de que existe justamente um reconhecimento de que o dispositivo é a regra, e por isso assimilar esse dispositivo e jogar com ele seria um meio de inserir nele um pensamento, assim como nos intervalos entre um slide e outro descritos por Cozarinsky, em que a ausência da imagem é a brecha para o despertar de um pensamento crítico.

É por isso que, tanto em *A viagem sentimental* quanto em *O álbum de cartões-postais da viagem*, Cozarinsky está sempre nos lembrando de que a história é construída em cima de uma ficção, a história é sempre uma construção, ela está sempre sendo relatada sob um determinado ponto de vista e isso não constitui um problema em si, desde que exista uma consciência dessa construção, desde que se reflita sobre como ela é feita, por quem ela é feita, porque ela é feita. Ainda no primeiro fragmento dos cartões-postais Cozarinsky escreve sobre a história argentina: "Um país onde a história, longe de ser reescrita, é diligentemente escamoteada, selada, mumificada, pode acabar como um país sem história nenhuma. Onde se evita a resolução, nega-se ao passado a possibilidade de respirar o ar da vida histórica" (COZARINSKY, 2005, p. 42). Com essa frase, Cozarinsky afirma a natureza transitória da história, pensando-a não como algo estagnado, mas como algo que deve ser sempre repensado e reescrito.

Em *Vodu Urbano*, junto à cidade de ruínas escondidas e encobertas por paisagens falsas, circulam também pessoas que parecem estar deslocados, cindidos entre seu passado e seu presente, isto é bastante evidente em *A viagem sentimental*, em que personagens, outrora jovens idealistas, são no presente adultos resignados. Assim, a ruína exposta por Cozarinsky é também a ruína das ideologias, um reflexo do fim das utopias revolucionárias. O desmanchar dos sonhos de uma geração que, antes idealista, agora se vê perante a confirmação de



que a revolução fracassou, de que talvez sempre esteve fadada ao fracasso.

Foucault, em *Verdade e Poder* (FOUCAULT, 2012, p.44), questiona justamente a noção de ideologia, pensando sobre sua impossibilidade, pois ela virtualmente está sempre em oposição a alguma verdade, ou seja, o ser ideológico se faz a partir de um confronto contra alguma coisa que quer se impor como verdade, sendo que o conceito de verdade seria por si só bastante questionável. Outra questão colocada por Foucault é o fato de a ideologia precisar de um corpo, de uma estrutura que a suporte, de pessoas que a mantenham em sua posição de oposição, ou seja, toda ideologia está também marcada por relações de poder, de modo que, mesmo uma ideologia de oposição que tem como ponto de partida opor-se à ideologia dominante não escapa de ter em sua gênese a mesma constituição daquela a que ela se opõe. Se seguirmos o raciocínio de Foucault, a ideologia já está por si mesma fadada à ruína, pois parte de princípios bastante frágeis, de discursos controlados e controladores, que impõe um pensamento dicotômico. Minha verdade contra a sua verdade. Mas a verdade estaria do lado de quem? Do dominante ou daquele que se opõe a seu domínio? O que seria essa verdade? Foucault, ao analisar os processos discursivos, percebe que em vias de regra os discursos buscam a verdade ou uma vontade verdade, vontade de impor uma verdade em função de um controle através do discurso, e então a ideologia passa a ser doutrina, pois, dentro de um discurso, a verdadeira potência está em ver nele aquilo que não é verdadeiro, nem falso, mas que está sempre acontecendo, sempre se transformando. Segundo Foucault: "Sonho lírico de um discurso que renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo seu frescor, a partir das coisas, dos sentimentos e dos pensamentos" (FOUCAULT, 2012, p.23). Parece-me que a ideologia vai justamente de encontro a essa abertura do discurso, pois se impõe rígida e imutável.

Ora, em *Vodu Urbano*, essa falha da ideologia e de seus fundamentos revolucionários é ilustrada, por exemplo, no fato de os amigos que o personagem de *A viagem sentimental* encontra levam uma vida completamente avessa à crença dos anos de sua juventude: pretensos cineastas se tornam publicitários, a namorada outrora trotskista agora tem a ficha com histórico de militância política limpa pelo pai influente e, com o passado de figura subversiva apagado, ela agora pode fazer parte da "vida real" e ganhar bastante dinheiro trabalhando com relações públicas. Esses personagens refletem o reconhecimento de que o sonho revolucionário era de fato apenas um

sonho e que a própria noção de ideologia tende a ser insustentável. Retomo, então, Susan Buck-Morss em *A cidade como mundo de sonho e catástrofe*, pois ela também expõe nesse texto a questão do fim de um sonho de revolução:

O vazio existente entre a promessa utópica, em que acreditavam as crianças, e a realidade distópica, que experimentam como adultos, pode em efeito gerar uma força de despertar coletivo. Este é o momento do desencanto – do reconhecimento do sonho como sonho. Mas um despertar político exige mais ainda. Necessita “resgatar” os desejos coletivos que o sonho socialista expressou antes de que se afundem no inconsciente como parte do esquecimento. A interpretação do sonho consiste nesse resgate (BUCK-MORSS, 2002).

Susan Buck-Morss parece entrever uma saída e essa saída se dá justamente em não esquecer, não deixar que o sonho que um dia existiu se perca. O sonho deveria sobreviver como uma imagem intermitente, como uma imagem dialética, como um encontro com os pensamentos de um passado que retorna, mas retorna diferente, pois precisa se adequar ao momento presente, por isso o resgate não é o dos princípios dos ideais socialistas, mas o resgate das possibilidades positivas que esses ideais continham em si. É um resgate do sonho de uma possibilidade de mudança.

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (DIDI-HUBERMAN, 2001), coloca também em pauta justamente a questão do fim das utopias e da perda da experiência, partindo de uma análise crítica do texto de Pasolini sobre a morte dos vaga-lumes e da afirmação categórica de Agamben de que a experiência não é mais possível. Ele primeiramente analisa o texto de Pasolini para depois compará-lo com a visão de Agamben, que ele considera uma visão apocalíptica sobre o fim da experiência. Didi-Huberman relata que a primeira referência de Pasolini aos vaga-lumes está em uma carta escrita a um amigo de infância, em que ele descreve a experiência de enxergar, junto a seus amigos, em uma noite sem lua, uma quantidade imensa de vaga-lumes. Pasolini inveja os vaga-lumes em sua dança despreocupada e amorosa e, ao mesmo tempo, os compara com ele e seus amigos em sua juvenil alegria, que contrasta e se assume como alternativa ao fascismo vigente. Trinta e quatro anos depois dessa carta, Pasolini escreve um artigo sobre

o desaparecimento dos vaga-lumes, ele afirma que suas luzes são ofuscadas pelas de potentes e imponentes holofotes. Pasolini escreveu a carta sobre a visão dos vaga-lumes durante o regime de Mussolini, e, nessa época, ele já menciona os holofotes, olhos brilhantes que aparecem para amedrontá-los na mesma noite em que ele e os amigos avistam os vaga-lumes. Pasolini observa, no artigo sobre a morte dos vaga-lumes, que, mesmo após a queda do regime, a luz das pequenas criaturas continuam sendo ofuscadas, agora, no entanto, por um fascismo não evidente, não mais encarnado na figura de um ditador. Assim, o fim dos vaga-lumes, para Pasolini, seria o enfraquecimento cultural que ele observa cada vez mais endêmico, nesse período de um fascismo não dito. Cito um trecho de *Sobrevivência dos vaga-lumes*:

A questão dos vaga-lumes seria, então, antes de tudo, política e histórica. Jean-Paul Curnier que não deixou de evocar a carta de 1941, diz, justamente, num artigo sobre a política pasoliniana, que a beleza inocente dos jovens de Bologna não denota em nada “uma simples questão de estética e de forma do discurso, (uma vez que) o que está em jogo ali é capital. Trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva” e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um. Naturalmente – não somente porque Pasolini repetiu durante anos, mas ainda porque nós podemos experimentá-los a cada dia –, a dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil. Mas Pasolini, seguido nisso por inúmeros de seus comentadores, foi bem mais longe: ele praticamente teorizou ou afirmou, como uma tese histórica, o desaparecimento dos vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2001, pp. 24,25).

A visão niilista assumida por Pasolini reflete uma visão geral de um pensamento de descrença que é hoje mais atual do que nunca: tudo está perdido e não existe mais luta possível. Pensando sobre esse posicionamento de Pasolini, Didi-Huberman questionará se de fato os vaga-lumes desapareceram, ou se eles ainda emitem suas luzes apesar da escuridão e dos holofotes que os ofuscam. Sua resposta é: os vaga-

lumes estão desaparecendo porque não estamos em uma posição privilegiada para vê-los. Mas qual seria então essa posição privilegiada?

[...] A imagem é *lucciola* das intermitências passageiras; o horizonte banha na *luce* dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final. Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vem nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os "ferozes projetores" da grande luz devoram toda forma e todo lampejo - toda diferença - na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 115).

Ora, a posição privilegiada é aquela de não olhar apenas o horizonte onde estão os holofotes, mas olhar aquilo que está perto de nós, aquilo que pode ser visto. Assim, os vaga-lumes desaparecem somente se nos recusamos a vê-los. Eles são luzes intermitentes, que piscam em relampejos. Os vaga-lumes podem ser comparáveis às imagens dialéticas, podem tentar ofuscá-los, mas, se estivermos atentos, suas luzes aparecem em um súbito relampejo. A crítica de Didi-Huberman a Agamben a este respeito se faz bastante severa, pois o fato de Agamben partir da leitura de Benjamin para determinar que vivemos uma crise da experiência, e ver essa crise como algo definitivo, vai de encontro a própria visão de Benjamin. Para ele, a experiência estava em declínio, mas nem por isso absolutamente perdida, e o próprio conceito de imagem dialética o demonstra. Afinal, para ele, sempre existiria a possibilidade de ver esses relampejos de imagens do passado. Em *Vodu Urbano*, o que Cozarinsky faz é justamente reencontrar essa experiência em um deambular pela suas próprias memórias, em uma experiência interior. Cozarinsky faz da memória uma experiência viva do presente.

Para Didi-Huberman, se ainda é possível iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento, essa possibilidade está em não afirmar o fim absoluto de um sonho de mudanças político-sociais, ou o fim absoluto da experiência, isso seria se render ao próprio sistema. Negar a sobrevivência de uma faísca que seja de esperança ou pensamento seria negar a própria memória. A imaginação e os agenciamentos da memória seriam aquilo que ainda possuem, um quê de força política. O que nos faz novamente enfatizar a importância fundamental do conceito de imagem dialética de Benjamin. E também faz refletir sobre as

*Literaturas pós-autônomas*, pois uma literatura que se envereda nas entrelinhas dos territórios urbanos a ponto de se fundir a eles nos revela uma capacidade de inserção que se dá de maneira tão profunda que chega a perder o limite entre o que é real e o que é invenção nas narrativas que se criam nesses e para esses espaços. Podemos entrever aí um tipo relação que não é de modo algum isenta de experiência, a experiência ela está lá, em maior ou menor grau e, se esses agenciamentos se fazem presentes, eles podem talvez, e porque não, se tornarem pequenas faíscas intermitentes na escuridão

## 10 O INCONSCIENTE DAS IMAGENS E A MEMÓRIA COMO AFETO EM EL CASO DE LAS SONRISAS PÓSTUMAS

No já citado ensaio *Del cine como necromancia*, Cozarinsky afirma que o cinema, assim como as *madeleines* para o personagem de *Em busca de tempo perdido* de Proust, pode funcionar como um dispositivo que desencadeia lembranças, ou seja, as imagens dos filmes que um dia nos tocaram permaneceriam em nossa memória, assim como as recordações de infância. Cozarinsky escreve:

Para los hijos del siglo veinte, los mapas y estampas del niño baudeleriano han sido las sombras animadas, volubles, fugaces del cinematógrafo. Así como los reflejos en la pared de la caverna platónica, hereldados de un espacio interior, le permiten adivinar el mundo, esas sombras le prometieron las mil y una maravillas que proyectaban. Años más tarde, el hombre que ha ido a dar lejos de la tierra donde nació, o talvez, como todos, simplemente lejos de su infancia, descubre que los films vistos cuando era joven le permiten recobrar el pasado, suscitan la ilusión de un temps retrouvé. Una estrategia del deseo, vieja como el tiempo, fu analizada y codificada a principios del siglo veinte por Proust: sólo se puede desear lo que aun non se ha alcanzado, o lo que ya se ha perdido; como si el momento de la posesión, la radiante plenitude del orgasmo, fuera imposible de pensar o decir. (Impossible de pensar porque impossible de decir? Impossible de decir porque impossible de pensar? Que las lealtades filosoficas de cada un elijan su prioridad.) (Cozarinsky, 2010, p. 13)

Quantas vezes não saímos de uma sessão de cinema sem palavras para descrever a sensação provocada pelo que acabamos de ver? E assim caminhamos para fora da sala escura em direção ao mundo ainda em estado de torpor, com a sensação de que tudo que nos cerca está impregnado de certa irre realidade, como um sonho. E continuamos nosso percurso alheios a tudo, mudos, tentando permanecer imperturbáveis. Qualquer distração poderia nos tirar do estado que nos encontramos, quando o que queremos é permanecer com a sensação que estamos

carregando, queremos que ela continue nos afetando pelo maior tempo possível. Contudo, o encanto sempre acaba e essa sensação que tomou conta de nossos pensamentos e de nosso coração vai se dissipando conforme vamos acordando do sonho e voltando à realidade. Ainda que desejemos que ela persista, ela vai gradativamente se esvaziando e assim a esquecemos. No entanto, o esquecimento não significa desaparecimento, pois tudo o que um dia nos tocou se conserva em nós em estado de latência, esquecido, mas não perdido. Por isso, essas imagens que nossos olhos um dia viram deslizando pela tela do cinema podem retornar a nossa memória, e nos fazer reviver o passado como um filme.

É a ilusão de recuperar o tempo através da recordação deixada pelos filmes visto nas juventude o que move um grupo de velhinhos saudosos em *El caso de las sonrisas póstumas*, conto de Cozarinsky que estaremos analisando aqui. Trata-se de uma história investigativa em que um comissário de polícia e um jornalista tentam descobrir o que ocasionou a misteriosa morte de quatro velhinhos, cujos corpos haviam sido encontrados caídos em lugares estranhos ao seu convívio habitual, e o mais intrigante é que todos eles estavam com um sorriso estampado no rosto. Durante a investigação, se descobriu que os lugares onde jaziam os corpos haviam sido antigos cinemas, que, assim como tantos outros cinemas de rua, haviam sido transformados em igrejas, sala de jogos, antiquários, estacionamentos.

O mistério começa a ser solucionado quando o detetive e o jornalista, que estavam à espreita em lugares onde possivelmente uma nova morte poderia acontecer, encontram um senhor que revela a eles o que estava acontecendo. Ele diz fazer parte de um grupo de pessoas que praticavam um ritual nos espaços onde antes se encontravam os antigos cinemas. O ritual consistia em entrar em uma espécie de transe que os levaria a conseguir visualizar as imagens dos filmes que um dia ali passaram.

Sus palabras fueron confirmando gradualmente la hipótesis de Simpson. La intuición inicial era que en la pantalla, o donde había estado la pantalla en los cines hoy abandonados, rebajados a otro comercio, persisten, a la vez como hologramas mas impalpables y como napas geológicas concretas, todas las imágenes que alguna vez se posaron allí. Y había che hallar el método, la disciplina para penetrar en ese archivo invisible y rastrear aquellas ficciones desvanecidas, para

recuperar, si non el film, por lo menos el momento preferido, el gesto o la mirada que la memória había guardado (COZARINSKY, 2006, pp. 11,112)<sup>63</sup>

Existia assim, por trás das ruínas dessas salas de cinema, uma memória que persistia no espaço, um arquivo invisível que se iluminava aos olhos daqueles dispostos a vê-lo. Essas salas de cinema de rua faziam parte da história dos velhinhos e, por isso, ao tentarem recuperar a sensação que tiveram ao ver um filme nelas, eles tornavam-se capazes de ver o invisível e ouvir o silencio dos arquivos impalpáveis que ali se encontravam.

Esse acontecimento só é possível porque existia nesses velhinhos um desejo de serem afetados pela memória, é esse desejo que tocou o espaço e fez com que as imagens ali adormecidas se despertassem. Nancy se refere à afecção como uma operação que envolve paixão e movimento. Isto porque a paixão tem por característica o toque. Tocar no sentido de causar uma sensação, como a expressão que usamos quando algo nos comove, por exemplo, quando dizemos: “Esse filme me tocou”. O toque implica necessariamente um movimento, quem toca, toca algo, logo provoca um movimento. Assim, o ritual dos velhinhos é o toque que movimenta a memória do espaço e o torna capaz de projetar novamente as imagens que, um dia, foram ali exibidas. Mas eles só recebem essas imagens porque também se deixam tocar por elas. Ainda segundo Nancy, a afecção só existe para aqueles que são capazes de receber, cito Nancy: “Como ele poderia receber sem ser capaz? Mas essa capacidade enquanto tal, deve ser capacidade no sentido mais próprio: potência de receber. Poder receber implica já receber, ser afetável. Estar afetado exige ter sido afetado, ter sido afetado desde de sempre” (Nancy, 2013, p. 15).

Essas imagens que tocam e deixam-se tocar são traços mnêmicos que nunca haviam se apagado da memória dos velhinhos. Pensemos então a memória como uma grande tela onde toda as imagens

---

<sup>63</sup> Suas palavras foram confirmando gradualmente a hipótese de Simpson. A primeira intuição era a de que na tela, ou onde havia estado a tela nos cinemas hoje abandonados, rebaixados a outro tipo de comércio, persistiam, como hologramas impalpáveis e como camadas geológicas concretas, todas as imagens que alguma vez passaram ali. E tinha-se que encontrar o método, a disciplina, para penetrar nesse arquivo invisível e rastrear aquelas ficções desvanecidas, para recuperar senão o filme, pelo menos o momento preferido, o gesto ou o olhar que a memória havia guardado.



permanecem impressas, e a qual podemos recorrer para trazê-las de volta, assim como Freud o pensou quando comparou o funcionamento do sistema perceptivo ao aparelho chamado Bloco Mágico. A experiência vivenciada pelos velhinhos se aproxima muito da analogia de Freud entre a memória e o Bloco.

O Bloco Mágico consiste em uma prancha de cera em que estão presas uma folha fina de papel encerado e sobre ela uma folha de celuloide transparente, as folhas ficam presas na parte superior da prancha e soltas na parte inferior. Escreve-se no Bloco com um estilete pontiagudo cujas depressões oriundas do contato com a prancha de cera fazem aparecer a escrita, a folha superior serve como escudo para que a folha inferior, fina e delicada não se rasgue com o contato do estilete. Quando se levantam as folhas e elas perdem o contato com a prancha de cera, o que nelas estava escrito se apaga, no entanto, os traços permanecem impressos na prancha de cera permanentemente. Para Freud, esse mecanismo ilustraria o funcionamento de nossos processos perceptivos, a prancha seria como nosso inconsciente onde os traços mnêmicos permanecem e as primeira duas folhas seriam equivalentes ao escudo protetor que reduz a intensidade dos estímulos externos que chegam ao nosso cérebro.

De todo esse processo o que interessa aqui é pensar que, apesar de as memórias estarem o tempo todo dando espaço a outras memórias, tudo fica impresso, nada é perdido. As memórias permanecem obscurecidas até o momento em que poderão vir a ser solicitadas por um estímulo externo. Desse modo, entendemos que o ritual feito pelos velhinhos seria um retorno às imagens que permanecem tanto em seu inconsciente, como também na memória do espaço onde um dia elas foram exibidas.

Mas a experiência de conseguir enxergar as imagens solicitadas pela memória foi, como já sabemos, fatal para quatro dos velhinhos que faziam parte do grupo, pois, no momento em que eles visualizaram a cena mais preciosa do filme mentalizado, o êxtase, comparado, no conto, ao orgasmo, foi tamanho que seus corpos não resistiram e sucumbiram de prazer. Isto foi descoberto durante a investigação de suas mortes, depois que o médico legista que estava cuidando do caso revela ao jornalista e ao comissário que a retina dos olhos dos cadáveres estavam queimadas. O médico revela que havia descoberto algo de inexplicável no olhos dos velhinhos mortos. Ele percebeu que, apesar das retinas estarem queimadas, suas pálpebras estavam intactas. Essa incongruência fez com que ele solicitasse um oftalmologista para um

exame mais minucioso, este, então, tirou fotos e raios x dos olhos dos cadáveres e disso resultou algo surpreendente.

As fotos mostravam que, na retina dos velhinhos, haviam ficado impressas imagens em preto e branco, o comissário e o detetive a princípio não sabiam do que se tratava, mas suspeitavam que fosse a cena dos filmes que os velhinhos haviam visto antes de sua morte. Eles levam as imagens para um cinéfilo e colecionador de documentos sobre cinema com o intuito de descobrir se de fato eram cenas de filmes e se fosse o caso, a que filmes elas pertenciam. O colecionador reconhece nas imagens um fotograma de Louise Brooks em *Lulú* de Pabst (imagem 1), Harriet Anderson em *Monica e o desejo* de Bergman (imagem 2), Greta Garbo em *Rainha Cristina* Rouben Mamoulian (imagem 3), e a imagem de uma mulher passando batom, refletida em uma superfície turva, o colecionador não consegue se lembrar dessa cena, apesar de identificar a que filme ela pertence. Tratava-se de Marlene Dietrich em *Desonrada* de Sternenberg (imagem 4), na cena que antecede seu fuzilamento. O colecionador se lembra que, nessa cena, ela pede para o chefe do pelotão para passar batom usando o reflexo da lâmina de sua espada, no entanto, a cena mostrando o reflexo não existe, desse modo, a imagem que havia ficado impressa nos olhos do velhinho foi uma imagem que ele havia desejado ver, mas que não existia de fato.

Essa impressão da imagem na retina dos velhinhos pode ser comparada ao retorno de um traço mnêmico que nunca havia sido apagado, que sempre os esteve rondando como fantasmas esperando uma possibilidade de retorno. Caberia aqui lembrar das belas passagens escritas por Agamben em *Estâncias* (AGAMBEN, 2007), em que ele fala sobre a formação das sensações através da relação entre a imagem e o fantasma a partir de uma leitura do *Filebo* de Platão. A visão de Platão do funcionamento da memória exposta por Agamben é bastante parecida com a de Freud em *Notas sobre o Bloco Mágico*. Para Platão, existiria em nossa alma uma cera impressionável onde ficariam marcadas as memórias. Essas marcas são como desenhos, como se existisse um pintor que desenha as imagens e as sensações na alma, deixando-as ali impressas, desse modo, se poderia ver as coisas mesmo quando elas estivessem ausentes. Platão denomina essas imagens desenhadas na alma, fantasmas.

O artista que desenha na alma as imagens das coisas é, na passagem de Platão, a fantasia, e tais, “ícones” são definidos depois, como “fantasmas”. O tema central do *Filebo* não é, porém, o

conhecimento, mas o prazer, e se Platão lembra ali o problema da memória e da fantasia, isso se deve ao fato de estar preocupado em demonstrar que desejo e prazer não são possíveis sem essa “pintura na alma”, e que não existe algo parecido com um desejo puramente corpóreo (AGAMBEN, 2007, p. 133).

Considerando a leitura que Agamben faz do *Filebo*, entendemos que a imagem impressa na alma é o que origina o prazer, ou seja, o prazer está ligado àquilo que lembramos como algo agradável. Sem as lembranças não teríamos a referência daquilo que causa prazer e daquilo que causa desprazer. Dessa forma, é a partir de uma referência de nossa memória que buscamos aquilo que pode nos proporcionar prazer. As imagens dos filmes são para os velhinhos essa referência de prazer, porém essa imagem, ao tocar seus olhos, tocou também seus corações e os fez parar, poderíamos dizer, desse modo, que eles morreram de prazer, ou melhor, de amor.

Ainda em *Estâncias*, Agamben trata em alguns capítulos da relação entre a imagem e o amor. Ele analisa o estado melancólico que o apaixonado se encontra em decorrência da ausência da pessoa amada, cuja imagem está sempre voltando a sua mente sem que ele tenha controle sobre esse impulso. Essa imagem é o fantasma da pessoa amada que envolve a existência do apaixonado impedindo que ele deixe de lembrar e logo de sofrer. Ora, parece-me que os antigos cinemas são para os velhinhos do conto de Cozarinsky esse amor ausente. Eles são o fantasma de um amor perdido, amor ao cinema, e não a qualquer cinema, mas ao cinema que marcou uma época de suas vidas, um cinema que hoje já não existe. O gesto desses velhinhos é um gesto melancólico, seu olhar se volta para as ruínas que os espaços antes queridos se tornaram em meio ao crescimento das cidades e seu desejo de recuperar o que foi perdido, e que talvez seja irrecuperável, move sua memória em direção a essas imagens queridas e fazendo-as ressurgir em seu presente.

Esse amor que sentem os velhinhos é um amor que nos parece ser hoje tão raro, e sua morte é um sintoma disso. Cozarinsky escreve um melancólico retrato do fim dos cinemas de rua, do fim de uma época em que ir ao cinema era uma experiência de formação, de construção de uma visão de mundo, ou mesmo apenas um lugar para se sonhar. Hoje em dia, ter esse tipo de experiência é mais difícil. Muitos espectadores buscam apenas emoções baratas, ou estão muitos distraídos para

conseguirem se deixar envolver pelas imagens e as sensações que estas são capazes de provocar. Um público anestesiado não consegue ser afetado, no sentido da afecção empregado por Nancy: paixão e movimento. A paixão que deveria tocá-los e movê-los não os atinge. É raro hoje em dia que encontremos a potência de receber. Contudo, não nos deixemos dominar pelo pessimismo, pois existem ainda muitos espectadores dispostos a deixar-se emocionar, ainda que em uma sala de cinema de shopping, ainda que com filme pirateado na tela de uma televisão ou na tela do computador. Ainda existem aqueles que procuram tocar e deixar-se tocar, que sentem a imagem no coração, na pele, nos olhos, assim como os velhinhos do conto de Cozarinsky. Mudam-se as formas das experiências, mas a experiência ainda continua, ainda que menor, ainda que diferente, ela está lá para aqueles dispostos a senti-la.



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4

## 11 O FANTASMA COMO HERANÇA

Em *Dinero para fantasmas*, os personagens se enredam em tramas nas quais o presente é tensionado por aparições de um passado não muito distante. Essas tensões, como veremos, penetram em suas vidas modificando suas relações e ações.

No primeiro capítulo do livro, *Los debutantes*, o narrador relata como Martín e Elisa, dois jovens estudantes de cinema, se encontraram diante dos cadernos de um velho escritor e cineasta desaparecido. Tudo começa quando Martín é encarregado por um professor de tirar fotos de possíveis locações para um filme e vê, no pitoresco bar *La Amistad*, as características requisitadas. Martín tira fotos do local e não despende maior atenção a um velho que está ali sentado escrevendo em um caderno. O velho aparece em uma das fotografias, está ao longe e meio desfocado, mas nítido o suficiente para o professor de Martín ver nele uma grande semelhança com um cineasta chamado Andrés Oribe. O professor relata a Martín que fazia meses Oribe estava desaparecido, e uma lenda estava se criando em torno de sua figura. Diziam que ele havia decidido desaparecer, apagar-se, como era pouco conhecido, ninguém além de um pequeno círculo de amigos e admiradores deram importância ao fato.

Um dia Martín retorna ao bar e fica intrigado ao se deparar novamente com o velho, escrevendo em seu caderno. Ele relata o episódio a Elisa e comenta sobre a suposição do professor de que se tratava de Andrés Oribe. Após ouvir Martín, Elisa, ciente de que ele estava com dificuldades em criar uma história para seu primeiro trabalho prático na escola de cinema, sugere que ele faça um filme investigativo sobre o desaparecimento de Andrés Oribe. Eles, então, vão ao *La Amistad* em busca de alguma pista e com a esperança de que o velho esteja no local. Não o encontram, no entanto, o velho, sem maiores explicações havia incumbido o dono do bar de entregar seus cadernos a Martín. Mas por que o ele havia feito isso? Elisa acredita ser um jogo do acaso, segundo ela, o velho, que agora sabiam realmente se tratar de Andrés Oribe, identificara-se com Martín e decidira elegê-lo como herdeiro de sua história.

Martín e Elisa leem os cadernos, e descobrem, em um deles, um papel com caracteres chineses sem nenhuma legenda ou indicação de Oribe sobre seu significado. O papel e os caracteres permanecem um mistério que será revelado apenas no último capítulo. Nessa mesma noite, após terminarem de ler os cadernos, Martín e Elisa começam uma

relação amorosa. Os dois ainda não têm ideia de que as histórias ali contidas voltariam para assombrá-los.

No segundo capítulo do livro, *Los cuadernos de Oribe*, como o título já revela, o leitor terá acesso ao que Martín e Elisa haviam apenas lido. Os cadernos interrompem a narrativa que até então o leitor estava seguindo e o insere nas memórias e divagações de Oribe, assim, por várias páginas, a história de Martín e Elisa é obscurecida, dando espaço a de outros personagens. Os cadernos são cheios de elipses e interrupções, fazendo com que histórias e tempos se cruzem dentro deles. Contudo, existe um ponto principal que move os acontecimentos ali escritos e que, como veremos posteriormente, irá também atravessar a história de Martín e Elisa, trata-se da história de amor entre Celeste e Ignácio.

Celeste é uma garota humilde que havia feito uma ponta em um dos filmes de Oribe e chamado sua atenção pela dedicação e força expressiva de sua atuação. Celeste está desaparecida e Ignácio, seu namorado, acredita que Oribe possa ter alguma informação sobre seu paradeiro, por isso o procura. Mas Oribe sabe apenas que Celeste havia ido a Berlim em decorrência da estreia de seu filme, e um diretor alemão, entusiasmado com seu desempenho como atriz e por sua beleza exótica, oferecera a ela um pequeno papel. Oribe percebe o profundo amor de Ignácio por Celeste, e esse sentimento alheio passa a preencher sua vida vazia, tornando-se sua pequena obsessão.

Na segunda parte dos cadernos, intitulada *En Berlin*, Oribe narra sua viagem a Berlim em decorrência de uma exibição comentada do filme em que Celeste havia trabalhado. Celeste, que desde a estreia do filme, não havia deixado a Alemanha, assiste a exibição e, após o debate, vai falar com Oribe. Eles saem para conversar. Celeste revela seu envolvimento com um mafioso russo que a tratava como um artigo exótico e comenta que preferia ser querida apenas como um adorno do que ser sufocada pelo amor excessivo de Ignácio. É também em Berlim que Oribe começa a repensar sua vida, suas escolhas e a esboçar para si mesmo a possibilidade de deixar tudo para trás. Na terceira parte dos cadernos, *En otro Buenos Aires*, Oribe toma uma decisão definitiva, decide esquecer e ser esquecido. Ele desaparece dentro de Buenos Aires, levando consigo apenas uma mala de roupas e alguns poucos livros, deixando para trás tudo o que porventura o pudesse fazer lembrar da vida que havia tido até então.

Oribe acreditava que ninguém poderia encontrá-lo, mas um dia o porteiro do prédio onde estava morando entrega a ele uma intimação que o convocava para comparecer à delegacia. Oribe se aflige, como a

polícia sabia de seu paradeiro? Ele vai até a delegacia e descobre que haviam encontrado seu nome e telefone no bolso de um jovem traficante morto em Berlim ao tentar entrar no país com cápsulas de cocaína no estômago. Tratava-se de Ignácio. Contudo, Oribe não tem ideia do que possa ter acontecido ao jovem, a polícia acredita no que ele diz, e o libera. Esse episódio incomoda Oribe, ele que havia fugido para esquecer, inclusive esquecer de Ignácio e Celeste, agora havia sido colocado novamente em meio a uma história que não lhe pertencia.

Nesta parte do livro, também começamos a ter acesso ao significado do misterioso papel com caracteres chineses. Oribe recorda que, caminhando pelas ruas em uma noite de inverno, ele vê uma mulher de feição oriental sozinha em frente a uma bacia de onde emergia uma pequena chama, ela estava queimando pedaços de papel cuidadosamente dobrados. Ao terminar seu ritual a mulher abaixa a cabeça e parece fazer uma prece. Ao perceber-se observada, ela fica em silêncio um instante, depois diz algo em chinês que Oribe não compreende, retira do bolso um papel onde escreve os caracteres chineses, entrega a Oribe e vai embora. Ele se aproxima da bacia onde ela queimava os papéis e percebe que são notas impressas imitando dinheiro. Oribe nunca procurou saber o que a chinesa havia escrito naquele pedaço de papel, mas o manteve guardado.

O mistério dos caracteres chineses será revelado no terceiro capítulo, *Los Herederos*, quando Martín e Elisa, que tentavam escrever um roteiro sobre a história de Celeste e Ignácio, lembram-se dos caracteres e acreditam que podiam achar ali alguma pista ou ideia que os pudesse ajudar com a história. Eles levam o papel até um professor de chinês e este lhes explica que os caracteres indicam o nome do festival dos fantasmas, uma antiga tradição chinesa em que os vivos queimam para os mortos dinheiro falso, ou desenhos e escritos simbolizando bens materiais. Nesse dia, os defuntos estariam autorizados a sair do subterrâneo a que haviam sido confinados e precisariam de dinheiro e bens para se desenvolver no mundo terreno. Após ouvir essa explicação, Martín e Elisa decidem deixar a história de Celeste e Ignácio para uma outra ocasião e fazer seu curta-metragem sobre o encontro de Oribe com a chinesa, eles dão ao filme o nome de *Dinero para defuntos*.

O filme é escolhido para participar de um festival de cinema universitário em Salta. Martín e Elisa vão ao festival e, depois da exibição do filme, decidem pegar um ônibus para os Valles Calchaquíes. Eles descem do ônibus em uma pequena pousada. Martín se entretém tirando fotos e Elisa vai até a pousada para beber algo, um rapaz a atende e, de dentro da cozinha, uma voz de mulher o chama, seu

nome é Nacho, o mesmo apelido de Ignacio. Elisa consegue ver a mulher na cozinha por apenas um instante, mas havia bastado para que ela pensasse ter reconhecido Celeste, cujo rosto ela havia visto no filme de Oribe.

Elisa não revela a Martín o que havia visto, pois o queria proteger daqueles fantasmas. Na mesma noite, ela sonha com Oribe, sonha que o tenta convencer de que as pessoas a quem ele havia feito personagens tinham tido um final feliz, mas Oribe permanece mudo e impassível, como se não a ouvisse. Elisa entende que Celeste e Ignacio poderiam ser para ela e Martín um filme por vir, uma ficção, algo para o futuro, ao contrário de Oribe para quem eles eram o refúgio de uma existência esgotada. Elisa vai até o banheiro e queima uma nota de dois pesos, na tentativa de exorcizar o fantasma de Oribe. Ela volta a se deitar, ao amanhecer, vê Martín abrindo os olhos e diz: “Somos jóvenes – pensó ella en voz alta, como necesitada de convencerse, como si fuera posible exorcizar con una invocación toda amenaza –. El pasado no puede alcanzarnos” (COZARINSKY, 2012, p.134).

Permiti-me fazer esse resumo, talvez um pouco mais extenso do que deveria, para podermos entender melhor a operação narrativa criada por Cozarinsky, principalmente no que diz respeito às nuances espaço-temporais da história. Percebemos primeiramente que o livro é composto de histórias que vão se abrindo e se incorporando umas nas outras, conforme os personagens vão se cruzando ao longo da narrativa. Uso a palavra “incorporar” para falar da relação entre as histórias, pois, ao meu ver, existe nela um sentido de possessão, pois as histórias com que eles entram em contato os toca de uma forma tão incisiva que permanecem em sua memória, incorporando-se como parte de suas próprias lembranças e se desdobrando em fantasmas. Por isso, a relação espaço-temporal é tão importante, já que as histórias, ao serem despertadas e passarem a influenciar os acontecimentos do presente, rompem com a linearidade da narrativa, bem como nos fazem ver que o passado está sempre latente, ainda que seja um passado que não nos pertence.

Mas como seria possível incorporar a história e o passado de uma pessoa com quem se teve apenas um contato furtivo? Poderia-se esboçar uma resposta observando a relação de Oribe com o mundo. Sendo escritor, diretor e roteirista de cinema, Oribe está o tempo todo criando personagens e inventando histórias, mas ele também expande essa criação para fora do âmbito dramático. Ele observa o mundo, suas relações interpessoais, os estranhos nas ruas, e cria para eles uma vida imaginada, ou seja, ele transforma a própria vida em ficção,



diluindo o limite entre o real e o imaginário. Tudo o que entra em contato com Oribe, parece se fixar nele de maneira indissolúvel. A meu ver, isso acontece pois ele é acima de tudo um observador, mas não qualquer observador, ele pertence a um tipo específico, é um observador obcecado, assim como um ficcionista compulsivo. Característica que o acompanham desde a juventude, como podemos notar em uma passagem do livro em que, ao observar Martín no bar *La Amistad*, ele relembra de si mesmo quando tinha aquela idade:

Y la noche nunca me fallaba. Siempre había una visión fugitiva, un atisbo de personajes o destinos ajenos a mi existencia, un encuentro casual, una palabra entendida a medias, que me iban a convertir por unos minutos, a veces una hora, en el visitante de un principio de ficción, en el mejor de los casos en un personaje. Ficción fantaseada, ficción desprendida de alguna película, de alguna novela, puesta en escena a partir de retazos de una realidad banal. Solo la primera juventud, más bien la demorada adolescencia de un aprendiz de *flâneur* consentía esa traducción (COZARINSKY, 2012, p. 101).<sup>64</sup>

Percebemos que a *flânerie* do jovem Oribe não se limita à observação. Seu olhar é interativo, e traduz aquilo que vê em possibilidades de ficção, assim como Benjamin via a figura do *flâneur* como um contemplador atento, capaz de transformar o que vê em experiência. “Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como algo experimentado e vivido” (BENJAMIN, 2009, p.462). Vagar em embriaguez anamnésica é se deixar conectar com a memória do espaço e dos seres que o habitam, ainda que esta memória seja apenas uma suposição, ou uma sensação de que algo ali se passou.

---

<sup>64</sup>E a noite nunca me falhava. Sempre havia uma visão evasiva, um vislumbre de personagem ou destinos alheios a minha existência, um encontro casual, uma palavra compreendida pela metade, que iam me transformar por uns minutos, às vezes uma hora, no visitante de um princípio de ficção, no melhor dos casos em um personagem. Ficção fantasiada, ficção destacada de algum filme, de alguma novela, encenada a partir de restos de uma realidade banal. Somente a primeira juventude, ou ainda a demorada adolescência de um aprendiz de *flâneur* consentia essa tradução.

Assim como o personagem de *O homem da multidão* de Poe lia nos rostos individuais dos passantes “mesmo no breve intervalo de um olhar, a história de longos anos” (POE, 1986). O *flâneur*, desse modo, dedica-se a ver o mundo e ficcionalizá-lo, ao mesmo tempo em que torna as histórias que inventa parte de sua própria história.

Oribe, assim como o *flâneur* de Benjamin e de Poe, também não se limita a ser um observador passivo, ele vivencia as experiências, permitindo assim que elas se fixem em sua memória. Ele é uma espécie de colecionador de lembranças, que, como o colecionador tátil mencionado por Benjamin nas *Passagens* (BENJAMIN, 2009, p.241), não se satisfaz com a imagem do objeto, ele precisa possuí-lo. O colecionador tátil é, para Benjamin, o verdadeiro colecionador, pois, para possuir o objeto, ele precisa entrar em contato com sua história, e desdobrar nele todo o passado que está ali latente.

Benjamin também vê o *flâneur* como um colecionador, ele compara o que ele chama de *flanêur* ótico com o colecionador tátil (BENJAMIN, 2009, p.241). O *flanêur* ótico seria essa figura que, assim como Oribe, não se contenta em observar as coisas, ele precisa possuí-las, vivê-las como suas. Cabe ressaltar que a história por trás dos objetos do colecionador, ou das pessoas observadas pelo *flâneur*, não são algo que se possa enxergar objetivamente, por isso é preciso que elas sejam olhadas por um olhar incomparável (BENJAMIN, 2009, p.241), um olhar que consiga ver uma memória latente que existe por trás das coisas. O colecionador vê, no objeto, o mundo.

Dessa forma, podemos entender que o que atrai o colecionador é o rastro de memória que permanece no objeto, seus fantasmas. É por isso que Benjamin via, em todo colecionador, um sonhador, já que, para conseguir enxergar os fantasmas que os objetos carregam, é preciso se desligar do presente e da realidade e abrir espaço para que essa memória desperte.

No fundo, pode-se dizer, que o colecionador vive um pedaço de vida onírica, pois também no sonho o ritmo da percepção e da experiência modificou-se de tal maneira que tudo – mesmo o que é aparentemente mais neutro – vai de encontro a nós, nos concerne.(BENJAMIN, 2009, p. 240)

Entende-se que todo grande colecionador vai de encontro às coisas, mas, ao mesmo tempo, possibilita que as coisas venham de encontro a ele. Para que isso aconteça, ele deve deixar-se sonhar, ainda que apenas por um breve momento, conseguindo assim penetrar no

mundo do objeto e enxergar nele a passagem do tempo e os traços que dessa passagem nele permanecem.

Podemos observar esse movimento no trecho dos cadernos de Oribe em que ele fala sobre a primeira vez que Ignácio o procurou. O jovem tinha em mãos fotocópias de algumas fotos antigas de Celeste, ao vê-las Oribe sente necessidade de inserir uma história a essa imagem pretérita da garota. Ele fica tão obcecado que decide ir até o bairro onde ela havia vivido para investigar sobre sua vida. Chegando lá, ele encontra um rapaz que o guia. Naquele ambiente, ele vai criando para Celeste uma história. Percebemos que Oribe, como colecionador de lembranças alheias, precisa criar para Celeste um passado e o faz através do espaço onde suas verdadeiras memórias se encontravam. Nesse ambiente, ele se possibilita sonhar um passado para Celeste e conectar-se com este, guardando-o como parte de sua coleção. Após esse episódio, Oribe se torna ainda mais obcecado pela garota, e decide que precisa exorcizá-la de sua cabeça.

Notamos por essa passagem que, ao mesmo tempo em que coleciona lembranças, Oribe, quer livra-se delas. Em alguns momentos do livro, ele inclusive se questiona se não estaria preenchendo com histórias alheias sua própria falta de história. A sensação é a de que Oribe não consegue se livrar de sua tendência a colecionar, contudo, começa perceber que criou e ouviu tantas histórias, mas se esqueceu de viver a sua própria. As histórias colhidas ao longo dos anos por Oribe enraizaram-se dentro dele e agora se confundem com suas próprias lembranças. Ele, então, as olha com melancolia e é assombrado por seus fantasmas. Em Berlim, pouco antes de voltar a Buenos Aires, Oribe reflete sobre sua mania de colecionador e faz a seguinte reflexão:

También me pregunto, y lo hago a menudo, qué oscura pulsión lleva a conservar lo que sabemos destinado a desaparecer, atisbos de memoria, retazos de experiencia, descartes de películas, fotos descoloridas, anotaciones que non vamos a leer... Será que al hacerlo intentamos, ciegamente, sin entenderlo, aseguramos la supervivencia de nuestros propios afectos, prolongar mezquinamente los días que nos quedan? Acaso eludir el olvido? Y, sin embargo, no puedo sino luchar contra ese fantasma, apuntalar con esos

fragmentos mis ruinas (COZARINSKY, 2012, p.75).<sup>65</sup>

Nota-se que Oribe esboça uma descrença para com sua pulsão de colecionador, ao olhar para aquilo que tem acumulado ao longo dos anos e perceber que tudo serve apenas para sustentar e o fazer lembrar de sua própria ruína. Parece-me que esse sentimento tem relação com a velhice, com a constatação de que o fim se aproxima e que nada daquilo que ele tem guardado se perpetuará para além dele, principalmente as lembranças que ele tem acumulado. Essa atitude de Oribe frente às memórias é sintomático de um certa incapacidade de intercambiar experiências vividas, sintoma esse diagnosticado por Benjamin quando ele avalia que fomos perdendo a capacidade de narrar boca a boca à medida que a narração começou a se difundir essencialmente através dos meios de reprodução em massa (BENJAMIN, 1994d, p.198). Esse é justamente o caso de Oribe, que narra apenas através do cinema e da literatura, mas tem sua capacidade de narração oral comprometida. É curioso, entretanto, observar que Oribe ouve, como já dissemos, ele absorve histórias alheias, mas ao mesmo tempo quer se livrar de tudo isso, não quer mais ouvir. Teria Oribe ouvido tanto, que acabou por se emudecer? Toda a visão romântica do *flâneur* ótico e da recepção tátil agora se desconstrói e mostra seu lado obscuro. Afinal, do que adianta acumular mil histórias e não ser capaz transmiti-las, bem como não encontrar alguém capaz de ouvi-las?

Oribe, portanto, decide deixar todas essas histórias para trás e começar tudo de novo, quem sabe conseguir novas experiências. Ele então foge, nesse gesto ingênuo de desaparecer, como se fosse possível enganar as lembranças ou abandonar a si mesmo. No entanto, após a fuga, ele começa a escrever os cadernos, um gesto que está ligado tanto à vontade de esquecer como a de ser lembrado. Os cadernos são uma forma que Oribe encontra para exorcizar os fantasmas de sua memória, transferindo-os para as palavras e depois transferindo as palavras para Martín, passando, assim, os fantasmas adiante. Mas esse gesto não seria

---

<sup>65</sup> Também me pergunto, e o faço sempre, que obscura pulsão nos leva a conservar o que sabemos estar destinado a desaparecer, vislumbres de memória, fragmentos de experiência, filmes descartados, fotos desbotadas, anotações que não leremos... Será que ao fazer isso tentamos, cegamente, sem entender, assegurar a sobrevivência de nossos próprios afetos, prolongar mesquinamente o dias nos restam? Tentar iludir o esquecimento? E, contudo, não posso senão lutar contra esse fantasma, sustentar com esses fragmentos a minha ruína.

também uma tentativa desesperada de legar suas reminiscências? Bem, não é a toa que Cozarinsky intitula o último capítulo do livro, aquele em que vemos como a leitura dos cadernos intercedeu nas vidas de Martín e Elisa, de “Los herederos”. “Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo caso, ele deixa reminiscência, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro [...]” (BEJAMIN, 1994d, p.212). Já que não possuía herdeiros, Oribe escolhe um estranho que o acaso colocou em seu caminho para desempenhar esse papel, alguém em quem ele identificou algo de si mesmo na juventude, alguém que possivelmente se deixaria envolver por suas lembranças.

Contudo, o papel do narrador não é apenas relatar, mas fazer com que o ouvinte assimile a experiência narrada. Isto de fato ocorre na transmissão dos cadernos, já que, após serem lidos por Martín e Elisa, as histórias ali contidas se incorporaram as suas vidas, ainda que a princípio eles não sejam conscientes disso. Quem começa a perceber vestígios das histórias do caderno se tornando um efeito em sua existência presente é Elisa, quando acredita ter reconhecido Ignacio e Celeste na pousada dos Vales Calchaquíes no mesmo dia em que sonha com Oribe. Elisa começa a perceber que talvez não seja possível se apropriar de histórias alheias e ficar impune a elas. Cozarinsky já nos alerta para isso quando, ao narrar a passagem da gravação do curta de Martín e Elisa inspirado na experiência de Oribe com a chinesa, escreve:

Así como los objetos permanecen en el cuarto aunque desaparezcan de la vista una vez apagada la luz, los ausentes rondan, tenaces, aun cuando no se piense en ellos. A Elisa y Martín en ningún momento se les ocurrió que el fantasma de Oribe podía estar presidiendo esta otra ceremonia, la filmación del episodio vivido por un hombre que había elegido borrarse, que tal vez todavía estuviese vivo, sombra refugiada en algún barrio de la ciudad donde no fuera a cruzarse con ningún conocido que pudiese resucitar su vida anterior. Y sin embargo la historia de Celeste e Ignacio que el ausente les había legado no iba a dejar de palpar en torno de ellos (COZARINSKY, 2012, p.114)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Assim como os objetos permanecem no quarto ainda que desapareçam quando se apaga a luz, os ausentes rondam, tenazes, mesmo quando não pensamos neles. Elisa e Martín em nenhum momento se deram conta que o fantasma de

Ao transformar a experiência de Oribe em um filme de curta-metragem, Elisa e Martín, perpetuam um fragmento das reminiscências do velho cineasta e trazem à tona seu fantasma. A esse respeito, a passagem sobre o ritual da queima de dinheiro para fantasmas resulta bastante significativa, já que é a afirmação de que os fantasmas ainda estão por aí e, quando invocados, podem retornar ao mundo terreno. É interessante, no entanto, observar que, no ritual do fantasma, a conexão é feita através de bens materiais simbólicos, de modo que os mortos são inseridos dentro de um círculo econômico também simbólico. Digo círculo, pois a regra básica de um sistema econômico é a circulação. Desse modo, ao se dar dinheiro para os fantasmas, supõem-se que eles retribuam de alguma forma. Na tradição chinesa, no entanto, esse dinheiro tem a função de veneração, bem como de assegurar que os fantasmas tenham abundância em sua vida após a morte, contudo, não se espera que eles retribuam aquilo que lhes foi dado.

Quando Derrida analisa a relação entre dom e a economia, em *Dar (el) tiempo: I. La moneda falsa* (DERRIDA, 1995, p. 16), ele afirma o caráter circular dos mesmos. A economia é circular porque a lei que a rege é lei do retorno, como já mencionado. Já o dom é o elemento que potencialmente quebraria o círculo econômico, pois ele é aquilo que se dá, que se doa, sem que se possa prever dele um retorno, afinal quem doa não espera algo em troca. Assim, o dom seria aquilo que é estranho ao círculo e, por esse ser o seu caráter, ele é, segundo Derrida, o impossível.

Para que o dom seja possível, é necessário que algo seja dado, logo recebido. Mas essa condição é também aquilo que torna o dom impossível, que o anula, isto porque, como já mencionado, para que exista dom, não pode haver reciprocidade, não pode haver contra-dom. Temos então que, para o dom existir, é necessário que o donatário não restitua, nem salde sua dívida, ou seja, para isso, ele não pode reconhecer o dom como dom, pois, quando ele percebe estar recebendo algo de alguém, a primeira tendência é estar grato, e a gratidão se torna uma espécie de troca simbólica. Da mesma maneira que, quando o

---

Oribe poderia estar presidindo essa outra cerimônia, a gravação de um episódio vivido por um homem que havia decidido apagar-se, que talvez todavia ainda estivesse vivo, sombra refugiada em algum bairro onde não cruzaria com nenhum conhecido que pudesse resuscitar sua vida anterior. E sem dúvida a história de Celeste e Ignácio que o ausente lhes havia legado não ia deixar de palpitar em torno deles.

doador dá, a sensação de benevolência provocada por esse gesto também anula o dom, ou seja, nem doador e nem donatário devem estar cientes de seus gesto para que o dom exista.

Se seguirmos o raciocínio de Derrida, durante o ritual chinês do dia dos mortos, os fantasmas são inseridos dentro de um sistema circular e, por isso, se prevê seu retorno, ou seja, oferecer dinheiro aos mortos é um modo de fazê-los retornar ao presente, um retorno através das lembranças, afinal, a atribuição maior do festival é venerar a memória dos fantasmas. Contudo, como já dissemos, o doador não espera que os fantasmas retribuam aquilo que lhes foi doado, bem como se supõe que estes não esperem que devam retribuir. O ritual pensado nesse sentido é comparável ao gesto de Oribe quando este dá seus cadernos para Martín, pois, ao simplesmente deixar os cadernos e desaparecer, ele se nega a saber o resultado de sua doação, ou seja, ele torna a retribuição impossível. Ora, não estaríamos aqui diante de uma possibilidade de dom?

Para responder essa pergunta, se faz necessário analisar a relação entre dom e escrita elaborado por Derrida. Para ele, todo gesto de escrever supõe um destinatário, ainda que não seja alguém específico, mas apenas algum leitor em potencial. Temos assim que o sujeito que recebe a escrita é indeterminado, logo o retorno esperado é também indeterminado. Existe, dessa forma, apenas uma fantasia de retorno e não um retorno mesmo. Tendo isso em vista, Derrida arrisca dizer que a escrita seria uma disseminação sem retorno e, por isso, conteria em si uma condição de dom, mas:

[...] aunque una problemática de la huella o de la diseminación pueda plantear la cuestión del don, y del perdón, eso non implica que la escritura sea generosa o que el sujeto que escribe sea un sujeto donante. Enquanto sujeto indetectable, encuadrado, comedido, quien escribe y su escritura non dan nunca nada cuya reapropiación, intercambio, o retorno circular – y por definición, cuya reapropiación con plusvalía, cierta capitalización – , non calculan, consciente o inconscientemente. (DERRIDA, 1995, p.102)<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Ainda que uma problemática do rastro e da disseminação possa levantar a questão do dom, e do perdão, isso não implica que a escritura seja generosa ou que o sujeito que escreve seja um sujeito donante. Enquanto sujeito identificável, enquadrado, comedido, quem escreve e sua escritura não dá

Percebemos que Derrida descontrói a possibilidade da escritura ser um dom quando afirma que, se existe sujeito, existe a possibilidade de se esperar algo em troca, ainda que essa possibilidade seja inconsciente. Dessa forma, quando Oribe decide entregar seus cadernos para Martín, tem-se a sensação de que esta será uma doação sem retorno, mas entendemos que ele recebe algo em troca, algo que no fundo talvez ele esperasse. Oribe recebe a possibilidade de ter parte de suas lembranças perpetuadas, e, com a gravação do curta-metragem – que não ele não havia previsto –, essa possibilidade se concretiza, pois uma pequena parte de suas reminiscências ganha um espaço de disseminação. Percebemos que, mesmo sem que as partes sejam conscientes, elas estão inseridas em um sistema circular, logo, a possibilidade de dom é anulada. O mesmo acontece no ritual do fantasma, pois, ainda que inconscientemente, aqueles que fazem a oferta esperam receber a gratidão dos fantasmas, e assim o dom também se anularia.

Sob esta perspectiva, podemos avaliar que a incapacidade de Oribe em intercambiar suas experiências através do contato direto com um interlocutor é sintoma da impossibilidade de dar e receber, logo, da impossibilidade de constituir dom. Ora, essa impossibilidade é semelhante àquela de narrar que já havíamos mencionado anteriormente, a partir da leitura de Benjamin, que via o narrador perdendo sua função a medida que as pessoas iam perdendo a capacidade de intercambiar experiências.

Como pensar, então, uma narração que de alguma maneira fosse novamente dom, de se dar sem exigir nada em troca, nem gratidão, de passar despercebida tanto ao doador quanto ao donatário, que fosse esquecida no momento de sua atuação? – o esquecimento ocupa um papel fundamental nessa utopia que o liga, de certa forma, ao esquecimento benjaminiano: a história que deve ser contada não como aconteceu, mas como foi esquecida (LOPES DE BARROS, 2011, p.63).

---

nunca nada cuja reapropriação, intercâmbio ou retorno circular – e, por definição, cuja reapropriação com mais-valia, certa capitalização –, não calcula, consciente ou inconscientemente.



Podemos avaliar tendo em vista a reflexão de Lopes de Barros que só existe dom e dom de narração no esquecimento absoluto, assim, ele só seria possível no agora, em um instante fugaz, passageiro. O dom, desse modo, só ocorreria no instante mesmo do gesto de dar e de receber, ele se faz e se desfaz ao mesmo tempo em que ocorre. Ora, em uma sociedade dominada pela reprodutibilidade técnica e regulada pela lei do intercâmbio, a possibilidade do dom se faz ainda mais complicada, senão, de fato impossível. Refletir sobre essa sociedade é uma das questões maiores de *Dar (el) tiempo*, pois atestar a impossibilidade do dom é uma maneira de mostrar que vivemos em um tempo sem apreço por aquilo não tenha um valor agregado, e quando dizemos valor agregado não estamos nos referindo apenas ao valor financeiro, mas também, àquilo que é inútil, banal, ou sem sentido. Ora, parece-me que, apesar do gesto da queima de dinheiro ou da doação dos cadernos estarem conectados a uma possibilidade de retorno, de retribuição, de troca, existe sim neles algo de inútil, de improvável, afinal, aquilo que se obtém em retorno são apenas fantasmas, ausências, nada de prático, nada de palpável, apenas um vislumbre de que talvez em alguns pequenos gestos sem fim, uma faísca de dom pode ser enxergada.

## 12 A MEMÓRIA EM UMA CAIXA DE VELHAS FOTOGRAFIAS

Conversando com uma amiga sobre esta pesquisa, explicava a ela como a memória era parte fundamental do trabalho de Cozarinsky, já que dela partia grande parte de suas ficções. Dizia que, entretanto, o esquecimento era também fundamental para que o passado surgisse ficcionalizado no presente. Começamos, então, a pensar como hoje em dia estamos acessando cada vez mais nossa memória através de registros digitais e virtuais, e nos questionamos como, em futuro próximo, seria nossa relação com nossas próprias lembranças. Foi então que nos lembramos de *The Entire History of you*, episódio da série inglesa *Black Mirror*<sup>68</sup>, que ambas havíamos recentemente assistido. A história se passa em uma época – não se define temporalmente o ano, mas poderia muito bem se passar hoje em dia – em que todas as pessoas possuíam um chip implantado atrás da orelha, os olhos, que funcionavam como câmera, registravam tudo o que a pessoa via e as imagens ficavam armazenadas no chip. Cada um possuía, assim, um arquivo das imagens de toda sua vida e, para relembrar alguma coisa, bastava acessar o chip através de um controle remoto e as imagens eram projetadas dentro do próprio olho. Caso se quisesse compartilhar as imagens com alguém, elas poderiam ser transmitidas em alguma tela externa, como a de uma televisão ou de um computador. Ninguém mais vivia sem o chip, de modo que a memória não podia enganar mais ninguém, como menciona uma das personagens. Fiquei pensando que se isso acontecesse e que, se caso a fala fosse substituída pelas imagens em uma sessão de terapia, por exemplo, seria o fim da psicanálise como a conhecemos hoje em dia. O passado seria revisitado sob uma perspectiva muito diferente, já que as imagens daquilo que vivemos poderiam ser sempre expostas, e imaginei que isso seria o inferno, pois nos privaria da possibilidade de esquecer. No decorrer do episódio, percebemos aquilo que Funes, o memorioso, personagem de Borges, sempre soube, que não esquecer, de fato, é o inferno.

---

<sup>68</sup> *Black Mirror* é um série de televisão britânica criada Charlie Brooker. Cada episódio tem história, elenco e direção diferentes, entretanto, todas abordam um tema em comum: como a tecnologia afeta as pessoas hoje em dia, vislumbrando também como potencialmente estaremos vivendo em um futuro próximo. *The entire history of you* é um dos três episódios da primeira temporada, lançada em 2011.

Minha amiga, então, me diz que, quando fala com alguém sobre algum lugar onde esteve, automaticamente ela pega o celular e mostra a imagem do lugar, mas que antes ela costumava descrevê-los de memória. Do mesmo modo, quando ela se refere a alguém que o interlocutor não conhece ou não lembra quem é, vai até o facebook e mostra uma fotografia da pessoa, em suma, sempre que precisa lembrar alguma coisa ela acessa a internet pelo celular, tendo, assim, sempre a mão as imagens e informações que a ajudam a lembrar. A forma de agir da minha amiga é tão corriqueira e tão banal, afinal todos fazemos isso. Não estamos certamente no nível do que acontece no episódio de *Black Mirror*, entretanto, isso nos soa tão banal porque já foi por nós assimilado. Há algumas décadas atrás, isso pareceria impensável, mas hoje pensar em um chip que tudo vê e tudo registra não nos parece algo tão distante, nem improvável. Não é possível ignorar o fato de que nossa memória é cada vez mais auxiliada por aparatos tecnológicos e que estamos mudando a forma como a acessamos, certamente a próxima geração já não lembrará da mesma forma como nós lembramos.

Talvez os mecanismos que Proust usou para buscar e reencontrar seu tempo perdido, por exemplo, sejam menos efetivos no mundo contemporâneo. A forma como ele reviveu a Combray ou a Paris, através de sua memória, não teria hoje certamente o mesmo efeito já que existe essa tendência e facilidade de registrar e acessar a imagem dos espaços. Não acredito, no entanto, que deixaremos um dia de usar a memória orgânica, nem acredito que uma maneira de lembrar seja mais “adequada” do que a outra, simplesmente é diferente.

Nossa percepção, como Benjamin percebia já no século XIX e início do XX, continua passando por estágios de condicionamento na medida em que as técnicas vão evoluindo. Hoje em dia, na era digital, podemos carregar imagens conosco em nosso celulares e laptops, assim como produzi-las facilmente a todo instante. Nossa atenção ao mundo que nos cerca está mais dispersa, da mesma maneira que nossa relação com o espaço se torna cada vez mais distanciada. Mas, ao mesmo tempo, temos muito mais meios de armazenar nossos momentos vividos em arquivos digitais, e assim podemos revê-los e lembrá-los quando quisermos, de forma que existe uma tendência ainda maior de nos conectarmos com o passado através de imagens e não através de nossas lembranças espontâneas.

Benjamin já percebia essa mudança a partir da invenção da fotografia e depois do cinema, refletindo sobre como a forma como lidamos com as lembranças estaria provocando o fim da memória involuntária tão cara a Proust. Essa memória que nos chega ao acaso,

em um relampejo, é que, para ele, traz uma conexão mais verdadeira com o passado.

Mas como o que na época eu lembrasse me seria fornecido exclusivamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado nada conservam dele, nunca teria sentido interesse em imaginar o resto de Combray. Tudo aquilo, de fato, estava morto para mim. (PROUST, 2002, p.50)

Para alcançarmos a memória viva, teríamos que nos deparar com um elemento externo no qual ela estaria contida. É o caso da *madeleine* que o personagem de *Em busca do tempo perdido* mergulha no chá e cujo sabor, ao tocar sua boca, proporciona uma sensação de imensa felicidade. A princípio ele não consegue saber a origem de sua alegria, mas sabe estar ligada ao gosto de *madeleine* sentido em alguma outra ocasião. Recorda-se, então, que, em Combray, onde passou um período de sua infância, nas manhãs de domingo sua tia embebia pedacinhos de *madeleine* em seu chá e dava a ele. Esse pequeno acontecimento ao acaso trouxe de volta à sua memória as lembranças da cidade de Combray, que ele às vezes procurava, porém nunca encontrava nada além traços de imagens e sensações inconsistentes. Segundo a lógica de Proust, se não tivermos a sorte de um dia nos depararmos com o elemento que fará surgir de forma espontânea nosso passado, talvez nunca o encontremos de fato. Proust encontrou toda a cidade de Combray em uma xícara de chá e fez com que ela ressuscitasse do mundo dos mortos.

Seria possível pensar nesse tipo de experiência hoje em dia? Seria possível encontrar uma cidade toda em uma xícara de chá? O auxílio dos meios de registro e da reprodução de imagens e a desatenção com a realidade que nos circunda não estaria fazendo com que as imagens da memória, que chegam no relampejo de um momento, nos passem despercebidas? Para Benjamin, o fim da memória involuntária parecia inevitável, pois o declínio da experiência estaria trazendo consigo também o declínio das lembranças (BENJAMIN, 1994f). Ele via esse declínio no próprio Proust, afirmando que “Proust pode surgir como um fenômeno sem precedentes apenas em uma geração que perdera todos os recursos corpóreos-naturais da rememoração e que, mais pobre do que as gerações anteriores, estivera abandonada a própria sorte, e por isso,

consequira apoderar-se dos mundos infantis apenas de maneira solitária, dispersa e patológica (BENJAMIN, 2009, p.433). Uma das causas desse declínio era justamente a forma como o aparelho psíquico da memória estava mudando em consequência das novas relações da percepção com as técnicas de reprodução. A fotografia, por exemplo, com sua capacidade de captar os instantes que poderiam passar despercebidos pela memória, possibilitava que estes instantes pudessem ser reavivados através da imagem. Desse modo, a fotografia permitia que o passado fosse arquivado e sobrevivesse em sua imagem, o que seria positivo, mas, ao mesmo tempo, ela disponibilizaria recurso fácil à memória voluntária, reduzindo desse modo a capacidade de imaginação (BENJAMIN, 1994f, p.138). Particularmente acredito que as afirmações de Benjamin são mais válidas para os dias de hoje do que para essa época onde existia apenas a fotografia analógica, que era também de difícil acesso, já que não eram todos que possuíam máquinas fotográficas, como hoje em dia, e tirar uma fotografia não era uma experiência a que todos tinham acesso. Os aparelhos também eram maiores e mais caros, nem todos podiam possuir um. Já, nos dias de hoje, as câmeras são uma presença comum, elas não têm mais a autoridade que antigas máquinas possuíam.

Essa discussão me fez lembrar de minha avó e sua caixa cheia de velhas fotografias, algumas muito antigas, outras mais recentes. Ela estava constantemente com aquela caixa ao seu lado, sempre olhando as mesmas fotografias. Muitas daquelas imagens foram legendadas a caneta por ela, que não escrevia no verso da fotografia, mas sobre a imagem; ela marcava o nome das ruas, da cidade, às vezes o ano em que a foto foi tirada. Todas as pessoas das fotografias também tinham sobre suas cabeças ou no tronco, seu nome escrito. Nós dizíamos que ela estava estragando as fotos, mas ela não ligava, as fotos eram dela e ela poderia fazer com elas o que bem entendesse. Estranho pensar nas fotografias de família como propriedade, mas aquelas realmente pertenciam à minha avó, e ela nem precisava afirmar sua posse, sua relação com elas já o dizia sem que fosse necessário verbalizar. Imagino – isso ela nunca me disse, ao menos não que eu lembre, então me dou a liberdade de imaginar um porquê de seu gesto – que minha avó sentia necessidade de legendar as fotografias para não esquecer, mas também para que, quando ela não estivesse presente para dizer quem eram aquelas pessoas ou onde aquelas imagens foram tiradas, quem as visse pudesse ter essa informação.

Minha avó, no entanto, não se dava conta de que legendar as fotografias não faria diferença para quem não tivesse vivenciado aqueles

espaços ou tido contato com aquelas pessoas. Ela, isso eu me lembro, estava sempre mostrando as fotos para alguém, e relembando, mesmo quando estava sozinha olhando as fotos, para mim era visível em suas expressões que ela estava relembando. Eu também costumava ficar olhando aquelas fotografias, repetidas e repetidas vezes, haviam ali fotos mais recentes, eu via o parque que eu frequentava como era anos atrás, tão diferente do que eu via no meu presente, o rua do posto de gasolina dos meus tios na época em que foi construído, as casas continuavam as mesmas, mas pareciam tão diferentes, a rua da casa de minha avó sem asfalto e praticamente sem nenhuma construção ao redor. Mas, nas fotos mais antigas, os espaços pertenciam apenas às lembranças da minha avó, já que eu não os conhecia. Quando eu me deparava com esses espaços, podia apenas imaginar fantasmas. Não consigo dizer exatamente o que sentia, mas tinha um peso muito grande de melancolia, maior inclusive do que a que sentia quando olhava as fotografias dos espaços e as pessoas que eu conhecia. Hoje me dou conta que aquilo que eu sentia era essa sensação de morte do tempo, que acabava me conectando com a constatação de que o tempo também estava passando para mim e que eu também morreria. Para minha avó, olhar aquelas imagens era reviver seu passado, mas era também saber que aquele passado não voltaria e, desse modo, ela constatava, eu imagino, que o tempo passa impiedosamente e isso a aproximava de sua própria morte. Talvez por isso seu apego àquela caixa de fotos fosse tão grande, talvez por isso ela as legendasse, ela não queria que suas lembranças morressem.

Hoje percebo que minha sensação, e possivelmente a de minha avó, diante daquelas imagens era similar a que Barthes descreve na *Câmera Clara* quando define o noema da fotografia como o “isso-foi” (BARTHES, 1984, p.115), isto é, um instante imobilizado no tempo, que se desfaz no mesmo momento em que é fixado. Assim, quando olhamos uma fotografia, estamos, ainda segundo Barthes, diante de algo que já está morto, mas que retorna como fantasma no momento em que olhamos sua imagem. É a imagem de uma ausência. Para mim, que não tinha a memória daqueles espaços ali fixados, era pura ausência, para minha avó, era também presença.

Retomo essa memória de minha avó, porque essa relação com suas fotografias é uma experiência que hoje em dia está cada vez mais banalizada. Tira-se fotografias o tempo todo, arquivam-se as imagens, mas a experiência com o momento registrado, essa relação com tempo que minha avó tinha quando olhava suas fotografias é seguramente muito diferente. Ela mostrava suas fotografias e narrava suas

lembranças e, quando estava sozinha, ficava ali perdida naquele tempo já ido. Essa capacidade de trazer, a partir dos espaços registrados nas suas fotografias, as imagens de seu passado era possível para minha avó pois ela tinha deles uma experiência viva. Lembro também que eram as memórias dos lugares sua infância o que ela mais gostava de relembrar.

Acredito que aquilo que torna a experiência de minha avó ainda mais improvável hoje em dia é consequência da perda do próprio efeito causado pela rememoração, isto é, como fazemos esses momentos emergirem a todo instante, através das imagens que registramos e que estão sempre ali conosco, nos acostumamos a estar sempre lembrando, de forma que a experiência de rememorar tem seus efeitos despotencializados. Quando uma experiência se torna a norma, ela deixa de ser experiência. Essa relação da perda da potencialização da experiência é trabalhada por Benjamin através do conceito de choque elaborado por Freud. Segundo ele, uma das funções do consciente em nosso aparelho psíquico é nos proteger dos estímulos externos a que somos expostos, é controlar nossa exposição aos choques, de modo a não permitir que todos os estímulos permaneçam como traço mnemônico. Quanto mais choques recebemos mais nos tornamos resistentes a eles, e menor a possibilidade dos mesmos permanecerem em nosso inconsciente, logo menor a possibilidade de que eles tornem-se experiência. “O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporado imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.” (BENJAMIN, 1994f, p.110).

A relação de minha avó com suas fotografias, ainda que buscadas de forma consciente, ainda tem esse caráter de experiência poética, pois ela a transformava em narrativas. Às vezes, eu tinha a impressão de que muitas das coisas que ela contava eram inventadas, já que ela de fato tinha um tendência a exagerar os acontecimentos. Entretanto, acredito também que, quando ela inventava suas histórias e as soltava no mundo – esse mundo que era a varanda da sua casa, onde ela recebia as pessoas –, elas passavam a ser verdade. Minha Avó sem saber estava desconstruindo o espaço do relato como um lugar do real e do verdadeiro e trabalhando no limiar entre a realidade e a ficção. Às vezes, ela também anotava suas lembranças em algumas folhas de papel, sempre soltas, ela não tinha um caderno, ela pedia uma folha para alguém e as guardava em uma caixa. Certa vez, ela decidiu escrever uma parte de sua história que merecia mais do que folhas soltas de papel e pediu para meu tio digitar e imprimir. Ela entregou as cópias para

algumas pessoas. Quando eu recebi a minha, ela me disse que eu deveria fazer um filme com o que estava escrito ali. Confesso que li sem dar muito atenção, seguramente não achei que daria um filme e pensei que a qualidade literária era bastante questionável. Hoje me dou conta que isso não importava e me arrependo de não ter guardado aquelas lembranças, porque, para ela, aquilo era a coisa mais valiosa do mundo, inclusive a ponto de merecer um filme.

Desse modo, na sua varanda, minha avó construía através das fotografias e de suas lembranças essas histórias quase que exclusivamente orais, às vezes escritas em folhas soltas e uma única vez impressa. Relembrar era, desse modo, algo quase vital para ela, por isso era uma experiência viva, marcante. Nessa mesma varanda onde ela relembrava e fabulava, que agora é a varanda de minha tia, hoje nós sentamos com nosso celulares e mostramos imagens uns aos outros. Nesse pequeno espaço que é a varanda da casa de minha avó, percebemos uma mudança significativa da relação com as imagens e com as lembranças.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando escolhi escrever sobre Edgardo Cozarinsky sabia que estava me arriscando e me colocando um desafio, já que ele era um autor que eu ainda estava descobrindo. Em consequência disso, fui conhecendo sua obra mais profundamente durante o próprio percurso da pesquisa, e esse trabalho foi se construindo e se moldando junto as minhas descobertas. Nesse processo, encontrei um Cozarinsky mais amplo do que eu a princípio imaginava e não digo isso apenas por sua vasta e incessante produção – desde que dei início a esse trabalho ele lançou dois filmes e três livros –, mas, sobretudo, porque os lugares por onde essa mesma produção caminha são heterogêneos e plurais.

Em torno de sua obra se abre uma galáxia inquieta, entrar no universo Cozarinsky é entrar em um espaço proliferante. Por isso, enquanto escrevia as ideias não ia surgindo de forma muito ordenada, ainda que, em grande parte, estivessem permeadas por um fio em comum: o tempo e a memória. Elas não surgiam de forma ordenada, pois, a cada leitura ou a cada vez que eu assistia novamente a seus filmes, uma estrela dessa galáxia se acendia. E essas estrelas nem sempre estavam fechadas em sua obra, elas brilhavam também para fora dela. Foi assim que, assistindo *A guerra de um homem só*, Fábio Mauri se acendeu em minha memória e, conversando com uma amiga sobre Cozarinnsky, surgiu a série *Black Mirror* e dela a caixa de fotografias de minha avó. Ou de uma cena de *Bulevares do Crepúsculo* surgiu todo um série de reflexões sobre a cidade.

Entendi, então, que era essa variação do pensamento e essa abertura a uma constelação possível a potência que emanava dos trabalhos de Cozarinsky e vinha refletir-se em mim. Decidi, assim, que a forma dessa tese deveria deixar-se levar por esse movimento. Os textos foram, desse modo, tecendo-se nela com certa autonomia, mas sem entretanto perder o diálogo uns com os outros. E, nesse momento, já no fim do percurso, entendo que não podia ser diferente, porque esse era também o movimento do meu próprio pensamento, e negá-lo seria negar a mim mesma.

É justamente por ter optado por trabalhar com essa forma que inserir uma conclusão ao trabalho parece uma tarefa um tanto difícil. Como pôr fim a um trajeto que se coloca desde o início com um percurso em aberto e que buscou deixar-se atravessar pelo fluxo das ideias e pensamentos que proliferavam ao seu redor? É, justamente, por entender que o intuito dessa tese nunca foi construir algum tipo de verdade ou de totalidade que definisse o trabalho de Cozarinsky, que

entendo também que não existe conclusão, ao menos não no sentido estrito da palavra.

O que fica aqui é a exposição de um pensamento sobre a obra de Cozarinsky e a vontade de que esse pensamento continue exposto. E não digo exposto apenas àqueles que possivelmente iriam lê-los, mas expostos também em mim, de forma que ultrapasse a relação construída com a obra de Cozarinsky e que contamine outras ideias e outros pensamentos. Porque hoje percebo que, como o detetive que, no fim, sempre acaba descobrindo algo sobre si mesmo, não descobri apenas algo sobre mim e sobre meu processo de escrita, mas sobretudo aprendi a olhar o mundo de uma forma diferente. E constato que esse novo olhar está contaminando meus novos projetos, meu fazer e meu pensar, de forma que permanece como rastro, fazendo-se efeito em outros espaços, e ampliando essa constelação.





## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Estado de Sítio).

\_\_\_\_\_. **O cinema de Guy Debord**. Tradução do francês de Antônio Carlos Santos. Conferência em Genève, nov 1999. Disponível em: [intermidias.blogspot.com](http://intermidias.blogspot.com). Acessado em agosto de 2013.

\_\_\_\_\_. O autor como gesto. In: **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARDUR, lucas. Fuga y misterio: encuentros con Edgardo Cozarinsky. In: **El Ansia**. N.2: Tres modos de la ausencia. Buenos Aires: El ansia editorial, 2015. p. 20-37.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. El mensaje fotográfico. In: **Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces**. Tradução para o espanhol de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.

\_\_\_\_\_. Retórica de la imagen. In: **Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces**. Tradução para o espanhol de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986a.

\_\_\_\_\_. **A câmera clara: notas sobre a fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **O instante da minha morte**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

BENJAMIN. Walter. Escavar e Recordar. In: **Rua de mão única**. Obras escolhidas vol.2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

\_\_\_\_\_. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol.1. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol.1. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol.1. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol. 1. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol. 1. Trad. Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c.

\_\_\_\_\_. O que é o tetro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol. 1. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994d.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol. 1. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994e.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas vol.3. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alvez Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994f.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006 a.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges V1**. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. **Memória e vida**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006 b.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. **ABC de la guerra**. Tradução para o espanhol de Vicente Romano. Espanha: Ediciones del Caracol, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. La ciudad como mundo de ensueños y catástrofe. In: **Leituras do ciclo**. Ana luiza Andrade (Org.). Tradução de Ana Luiza de Andrade. Ilha de Santa Catarina / Chapecó: Ed. UFMG /Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, Pierre Mayol. **A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano: 1 artes do fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

COZARINSKY, Edgardo. In: **Excripta Cozarinsky**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2015.

\_\_\_\_\_. **En ausencia de guerra.** Buenos Aires, Tusquets editores, 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Matías Capelli. **La Nación**. 22 de novembro de 2013. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1640359-cozarinsky-y-su-nueva-pelicula-de-camara>. Acessado em 10 de outubro de 2015.

\_\_\_\_\_. **Dinero para fantasmas.** Buenos Aires: Tusquets editores, 2012.

\_\_\_\_\_. **La tercera mañana.** Buenos Aires: Tusquets editores, 2011.

\_\_\_\_\_. Del cine como necromancia (el tiempo recobrado de Cabrera Infante). In: **Cinematógrafos.** Buenos Aires: edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI): 2010.

\_\_\_\_\_. **Blues.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Lejos de donde.** Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. **Maniobras nocturnas.** Buenos Aires: Emecé, 2007.

\_\_\_\_\_. **Palacios plebeyos.** Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

\_\_\_\_\_. **Vodu Urbano.** Tradução Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ronda Noturna.** Buenos Aires: Libros de Rojas, 2005a.

\_\_\_\_\_. **El rufián moldavo.** Buenos Aires: Emecé, 2004.

\_\_\_\_\_. **Días de 1937.** In: La novia de Odessa. Buenos Aires: Emecé, 2001.

\_\_\_\_\_. **Borges em / e / sobre cinema.** Tradução de Laura J. Hosiasson. São Paulo: Iluminuras, 2000.



\_\_\_\_\_. Trabalhar em y con la materialidad del cine. In: **Hablemos de cine**. N.65. Lima, 1973a.

\_\_\_\_\_. Federico de Cardenas entrevista Edgardo Cozarinsky. In: **Hablemos de cine**. N.65. Lima, 1973b.

\_\_\_\_\_. Escritura y cine: dos tempos verbales. In: **Los Libros**. Ano I - n.2. p.13. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969.

\_\_\_\_\_. Los antropófagos. In: **Primera Plana**. N.301, p.68,69. Buenos Aires, 1968.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentário sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cine 1: Bergson y las imágenes**. Tradução para o espanhol de Sebastián Puente e Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2009.

\_\_\_\_\_. **O ato de criação**. Tradução de José Marcos Macedo. Publicado na Folha de São Paulo de 27/06/2009a. Disponível em: [intermidias.blogspot.com](http://intermidias.blogspot.com). Acessado em marca de 2014.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Tradução de Roberto machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Dialógos**. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_. **A imagem-movimento**. Tradução de Estella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

\_\_\_\_\_. **A lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Introdução ao rizoma. In: **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, V.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. Ano zero-Rostidade. In: **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, V.3. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996a.

\_\_\_\_\_. Acerca do ritornelo. In: **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, V.4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

De MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. In: **Sopro: panfleto político-cultural**. N.71, maio de 2012. Tradução de Joca Wolff. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.Vv68uDYrL-l>. Acessado em 25 de janeiro de 2015.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. **O cartão-postal: De Sócrates a Freud e além**. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. **Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre próprio**. Tradução para o espanhol de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

\_\_\_\_\_. **Mal de Arquivo. Uma impressão Freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. **Dar (el) tiempo: I. A moeda falsa**. Tradução de Cristina de Peretti. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente: historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Tradução para o espanhol de Juan Calatrava. Madri: Abada Editores, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Atlas ou a gaia ciência inquieta: o olho da história**,3. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: kkm, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Ante el tiempo**. Tradução para o espanhol de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

\_\_\_\_\_. Atlas - como levar o mundo nas costas. In: **Sopro, panfleto político e cultural**. N. 41, dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>. Acessado em março de 2014.

\_\_\_\_\_. **Cuando las imágenes toman posición**. Tradução para o espanhol de Inés Bertolo. Madri: A. Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Verdade e poder*. In: **Microfísica do poder**. Roberto Machado (org.). Tradução de Roberto Machado. 25 ed. São Paulo: Graal, 2012.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 20ª edição: setembro de 2010.

\_\_\_\_\_. **Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (Vol.III)**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. III**. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976

\_\_\_\_\_. Uma nota sobre o “bloco mágico”. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, V. XIX.** Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

\_\_\_\_\_. Além do princípio do prazer. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, V. XVIII.** Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet.** Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LINK, Daniel. Cine, memória y arquivo. In: **Argentina: texto, tempo, movimento.** Ilha de Santa Catarina: Letras contemporâneas, 2011.

LINK, Daniel. **Fantasmas: imaginación y sociedade.** Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

LOPES DE BARROS, Rodrigo. Declínio do tabaco: impossibilidade de narrar-comentários a partir de Paul Auster e Salim Miguel. In: **Outra travessia.** Dossiê especial V. II: psicanálise, cinema e literatura. Ilha de Santa Catarina, segundo semestre de 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/26305>. Acessado em junho de 2014.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina: uma especulação.** Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. Literaturas pós-autônomas. In: **Sopro: panfleto político e cultural.** N.20, janeiro de 2010. Tradução de Flávia Cera. Disponível in: [www.culturaebarbarie.org/sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro). Acessado em 15 de agosto de 2015.

MAURI, Fabio. **Texto original escrito para a primeira mostra de Hebréia.** Disponível em: <http://www.fabiomauri.org/it/performance/ebrea.html>. Acesso em 01 de julho de 2014.

\_\_\_\_\_. **Fáblio Mauri: Opere e Azioni 1954 -1994.** Milão: Mondadori/Carte Segrete, 1994.

NANCY, Jean-Luc. **La ciudad a lo lejos.** Tradução para o espanhol de Andrea Sosa Varrotti. Buenos Aires: Manantial, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato.** Tradução para o espanhol de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. **El sentido del mundo.** Tradução para o espanhol de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca editora, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre el porvenir de nuestras instituciones educativas.** Tradução para o espanhol de Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo: como alguém se torna o que é.** Tradução de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Max Limonad, 1985.

OUBIÑA, Davi. **El silencio y sus bordes; modos de lo extremo en la literatura y el cine.** Buenos Aires: Tierra Firme, 2011.

\_\_\_\_\_. Edgardo Cozarinsky: La puesta en conversación. In: **Cine encontrado: Qué es y adonde vá el found footage?** Leandro Listorti y Diego Trerotola (org). Edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine independiente (BAFICI), 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. Cine de poesia. In: **Cine de poesía contra cine de prosa: Pier Paolo Pasolini / Eric Rhomer.** Tradução para o espanhol de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

POE, Edgar Allan. O homem das multidões. In: **Ficção completa, poesia e ensaios.** Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PONTE, Carlos. Un arte de hacer ruínas. In: **Un arte de hacer ruínas e otros cuentos.** USA: Fondo de Cultura Econômica, 2005.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann.** Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SAAVEDRA, Guillermo. Edgardo Cozarinsky: Nuevos libros de un canasta. In: **La Nación**. Buenos Aires, 8 de abril de 2001. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/212835-edgardo-cozarinsky-nuevos-libros-de-un-cineasta>. Acessado em 20 de dezembro de 2015.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. In: **Sopro: planfeto político-cultural**. N.15, agosto de 2009. Tradução de Joca Wolff. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acessado em janeiro de 2016.

SCOTT, Edgardo. Un caballero iconoclasta. In: **El Ansia**. N.2: Tres modos de la ausencia. Buenos Aires: El ansia editorial, 2015. p. 38-52.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: **Simmel e a modernidade**. Jessé Souza e ÖELZE, Berthold Öelze (org.). Tradução de Jessé Sousa. Brasília: UnB. 1998. p. 137-144.

SONTANG, Susan. A cosmópole do exilado. In: **Vodu Urbano**. Tradução Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para história do renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Mnemosyne in Atlas Mnemosyne**. Madri: Ediciones Akal, S.A., 2010.

ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: As Ruínas. In: **Sopro: panfleto político-cultural**, n.37, outubro de 2010. Tradução de Rodrigo Lopes de Barros Oliveira. Disponível em: [www.culturaebarbarie.org/sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro). Acessado em agosto de 2012.

ZWEIG, Stefan. O mundo que vi. In: **Obras completas Stefan Zweig volume IX**. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1960.

## FILMOGRAFIA

### Filmografia completa de Edgardo Cozarinsky

*Carta a un padre.* Produção e distribuição: Constanza Sanz Palacios films. Argentina / França, 2013.

*Nocturnos.* Produção e distribuição: Constanza Sanz Palacios films. Argentina, 2011.

*Apuntes para una biografia imaginaria.* Produção e distribuição: Constanza Sanz Palacios films. Argentina, 2010

*Ronda Noturna.* Produção: Cine Ojo, Les Films D'Ici. Distribuição: Cine Ojo (Argentina), Epicentre Films (França), Filmmuseum distributie (Holanda), SBP (Argentina), Sagrera TV (Espanha). Argentina / França, 2005.

*Dans le rouge du couchant.* Roteiro: Edgardo Cozarinsky e Jean-Marie Duprez. Produção: Les Films D'Ici, Mallerich Audiovisuales S.L., Maga films. Distribuição: Les Films D'Ici e Manga films. França, 2003.

*Chaplin Today: Limelight.* Produção: Association Chaplin, France 5, MK2TV. Distribuição: Warner Home vídeo. França, 2003.

*Les cinéma des cahiers.* Produção: Canal +, Les Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, Les Films d'Ici. França, 2001.

*Fantasmas de Tânger.* Produção: Arte, Black Forest Films, Les Films Astorias, Les Films de Brooklyn, Schlemmer Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Distribuição: Avanti Films. França, 1997.

*Un siècle d'écrivains: Zweig.* Direção Edgardo Cozarinsky. Coleção Un siècle d'écrivains. Paris: Les Films D'Ici / France3, 1997.

*Un siècle d'écrivains: Italo Calvino.* Direção Edgardo Cozarinsky. Coleção Un siècle d'écrivains. Paris: Les Films D'Ici / France3, 1995.

*O violino de Rothschild.* Produção: CAB Productions, France Télécom, Hansamedia, Hunnia Filmgyár, La Sept-Art, Les Films D'Ici. França / Filandia / Hungria / Suíça, 1996.

*Citizen Langlois*. Produção: Cinémathèque Française, Canal +, Institut National de l'audiovisuel (INA), Les Films d'Ici. França, 1995.

*La Barraca. Lorca sobre los caminos de España*. Produção: Arte. Distribuição: Televisión Española. Espanha, 1994.

*Bulevares do Crepúsculo*. Produção: Image & Compagnie, Institut National de L'Audiovisuel (INA), La Sept, Les Films D'Ici. França, 1992.

*Guerreiros e Cativas*. Produção: Centre National de la Cinématographie (CNC), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Jorge Estrada Mora Producciones, Les Films J.M.H., Les Films du phare, Télévision Suisse-Romand (TSR). França, Suíça, Argentina, 1990.

*Haute mer*. Produção: Institut National de L'Audiovisuel (INA). França, 1985.

*Jean Cocteau: autobiography of an unknow*. Produção: Ministère de la Culture, J.C. Production, INA, Antenne 2, Antegor. França, 1983.

*Les apprentis sorciers*. Produção: Buffalo Film, Institut National de L'Audiovisuel (INA), Zweites Deutsches Fernsehshen. França, 1977.

*A guerra de um homem só*. Direção: Edgardo Cozarinsky. Produção: Institut National de L'Audiovisuel (INA), Marion's Films, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Distribuição: Forum Distribution, New Yorker Films, Artificial Eye. França / Alemanha Ocidental, 1981.

*Puntos Suspensivos*. Argentina, 1971.

## Outros

*Cartas da Sibéria*. Direção: Chris Marker. Produzido por: Argos Films, Procinex. França, 1957.

*The Entire history of you*. Direção: Brian Welsh. Roteiro: Jesse Armstrong. Episódio da série Black Mirror, criada por Charlie Brooker e produzida pela Zeppotron. Inglaterra, 2011.